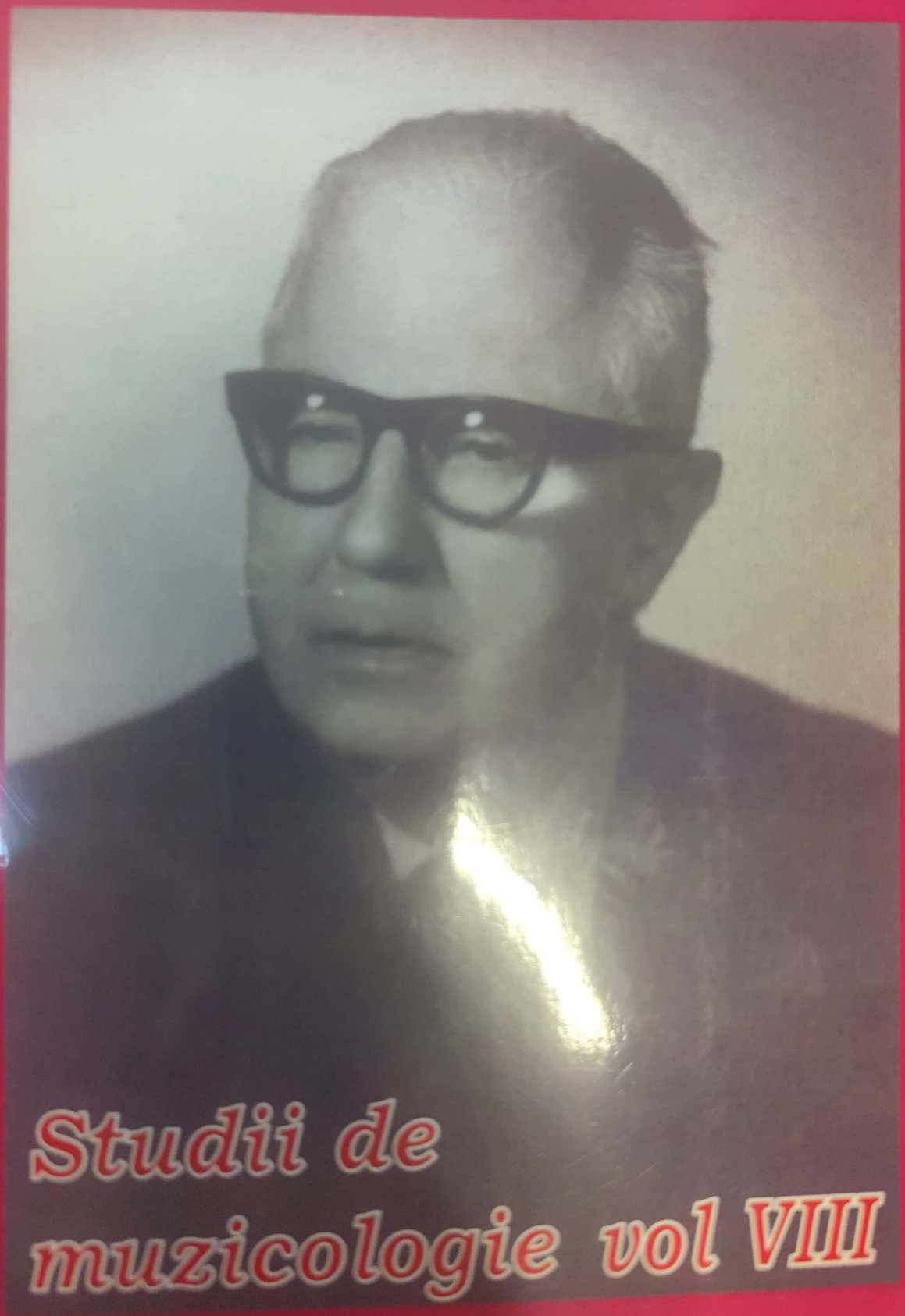
MARIA GEORGETA POPESCU

(Coordonator)



Studii de muzicologie vol VIII

Editura pim

Scanned with OKEN Scanner

A fost omul cuvântului și maestrul rostirii lui, un om al cărții care a cules cu osârdia albinei din nectarul operelor cercetate, pe care l-a împărtășit semenilor săi, tineri și mai puțini tineri. Pentru învățământul artistic, pentru viața și creația muzicală ieșeană a fost un muzician providențial, cu un spirit larg văzător, cuprinzător, cu un caracter integru și de o moralitate ireproșabilă, animat și dedicat toată viața idealului propășirii culturii noastre muzicale.

Prof. univ. dr. ***Melania Boțocan***

Scanned with OKEN Scanner

Diversitatea oportunităților tematice, noutatea direcțiilor de aprofundare și calitatea instrumentelor metodologice fac din acest volum o veritabilă „carte de vizită" a colectivului profesoral și a discipolilor îndrumați cu competență și dăruire de către mentorii lor.

Prin conținut și formă de prezentare a unei problematici de mare actualitate, acest volum îmbogățește bibliografia de specialitate și stimulează interesul pentru cunoașterea și înțelegerea complexității fenomenului muzical din multiple unghiuri de abordare.

Prof. univ. dr. **Gheorghe Duțică**

Scanned with OKEN Scanner

MARIA GEORGETA POPESCU
(Coordonator)

Studii de muzicologie

VOL. VIII

Scanned with OKEN Scanner

Lector univ. dr. Diana Beatrice Andron
Prof. univ. dr. Gheorghe Duțică

Volum îngrijit de prof. Ramona Brucăr, Gabriela Rusu si Maria Georgeta Popescu.

Editura PIM
Editură acreditată CNCSIS – 66/2010
Şoseaua Ştefan cel Mare şi Sfânt nr. 4, Iaşi – 700497
Tel.: 0730.086.676; Fax: 0332.440.715
www.pimcopy.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Studii de muzicologie / coord.: Maria Georgeta Popescu. - Iaşi : PIM, 2007-
vol.
ISBN 978-973-716-524-4
Vol. 8. - 2013. - Bibliogr. - Index. - ISBN 978-606-13-1230-6

I. Popescu, Maria Georgeta (coord.)

78.01

Responsabilitatea privind originalitatea textului, corectitudinea trimiterilor bibliografice şi a traducerilor revine în exclusivitate autorilor.

Reproducerea parţială sau integrală a paginilor acestei lucrări, precum şi distribuirea sub orice formă (fotocopiere, prelucrare digitală) şi prin orice mijloace a conţinutului acesteia este permisă numai cu acordul autorilor.

Scanned with OKEN Scanner

PROFESORULUI

GEORGE PASCU

FONDATORUL ŞCOLII DE
MUZICOLOGIE ŞI CRITICĂ MUZICALĂ
IAŞI

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

DE ANIVERSARE

Ideea unui *Simpozion de Muzicologie* a apărut acum 15 ani, când şcoala noastră aniversa jumătate de secol, la iniţiativa Doamnei Profesor Maria Georgeta Popescu împreună cu Profesorul de Istorie Dana Barnea. Această activitate a presupus asigurarea unor alternative diverse, de raportare la valorile culturale ale umanităţii, permiţând libertatea de conştiinţă şi exprimare a elevilor dincolo de cadrul şcolii. De asemenea este un mod de exprimare al profesorilor care au avut şi au posibilitatea să îşi pună în valoare experienţa dobândită de-a lungul timpului la catedră, în formarea adolescentului artist pentru evoluţia sa către desăvârşirea ca profesionist de valoare.

Necesitatea unei astfel de practici se justifică prin nevoia de evidenţiere a performanţelor tinerilor care excelează în diferite domenii de cultură generală şi artistice. Volumele editate până în prezent marchează tainele artei sonore în viziunea fondatorului şcolii de muzicologie din Iaşi, Domnul Profesor George Pascu, promovând astfel exemple de bună practică, promovând imaginea şi tradiţia şcolii noastre.

Preocuparea pentru editarea materialelor de specialitate şi nu numai, antrenează elevii şi profesorii într-o muncă de echipă. Unul dintre obiectivele muncii în echipă este, pentru elevi, formarea spiritului critic în perceperea şi analiza lucrărilor de specialitate din literatura muzicală universală, precum şi dezvoltarea abilităţilor de a folosi tehnologii noi în strângerea şi editarea materialelor dar şi a unui limbaj de specialitate.

Toată lumea cunoaşte relaţia dintre muzică şi celelalte arte; muzica stabileşte legături interdisciplinare cu fizica acustică, cu matematica, istoria, filosofia, sociologia şi psihologia. Muzica este cea care *trezeşte* în noi *combinaţii* neobişnuite, creative şi promiţătoare. Prin caracterul ei tonic şi optimist, muzica duce la iubirea adevărului, a ştiinţei şi a vieţii.

Profesor **Dana - Louise Barnea**
Director al Colegiului Naţional de Artă *Octav Băncilă*, Iaşi
Ianuarie, 2013

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

SECȚIUNEA I – *IN MEMORIAM* GEORGE PASCU

PROF. UNIV. DR. **MELANIA BOȚOCAN** 11
Omagiu Maestrului George Pascu

PROF. UNIV. DR. **NICOLAE GÂSCĂ** 15
Scrisoare Domnului Profesor George Pascu

PROF. **ADRIANA TURBATU** 16
In memoriam George Pascu

SECȚIUNEA II – CADRE DIDACTICE

PETRONELA ANDRIEŞ 21
Expresie şi stil în creaţia funebră a secolului XX. War Requiem *de Benjamin Britten*

CORNELIA APOSTOL 31
In memoriam Elise Popovici

MARIA ASIEI 33
Muzica şi valenţa sa religioasă

MIHAELA-GEORGIANA BALAN 36
Serghei Prokofiev – Un novator în plan armonic

AMALIA BLĂNARU 49
Iannis Xenakis şi formalizarea matematică a muzicii

ADRIAN BRĂESCU 60
Spectacolul de sfârşit de ciclu liceal – model de inter / transdisciplinaritate

DANIELA DOROŞINCĂ 63
Reflexii bizantine în muzica religioasă corală contemporană

LUMINIŢA DUŢICĂ 78
In stile antico - *Barocul muzical în viziunea concertant-simfonică a lui Sigismund Toduţă*

VERONICA GASPAR 83

Muzica şi medicina – mitologii paralele

MIHAELA GÂRLEA 94

Vocea – instrument în jazz

GABRIEL GHEORGHIU 100

Dimensiunea arhetipală a ciclului simfonic Jocuri *de Corneliu Dan Georgescu* (Jocuri VI – *Pianissimo*)

SORINA GHERMAN 105

Muzica de film pentru pian solo. Studiu de caz: The Piano (1992)

ILIE GOROVEI 111

Constantin Silvestri – Sonata pentru oboi şi pian nr. 1, op. 19

CONSTANTIN-NICHIFOR HRESTIC 125

Implicarea interpretului în execuţia cântării bisericeşti

ELENA ISTRATE 130

Concertul pentru oboi şi orchestră *în Mi bemol major de Vincenzo Bellini*

CIPRIAN JUNCĂ 136

Educaţia muzicală în era calculatoarelor

CRISTIANA LAZĂR 147

Miniatura instrumentală cu program în creaţia lui Mihail Jora

LOREDANA ELENA MARUS 151

Din lumea copiilor. *20 Miniaturi pentru pian de Anatol Vieru*

BOGDAN CONSTANTIN NECULAU 156

Educaţia prin muzică în Antichitate

IOANA FRĂŢILĂ NICHIFOR 165

În căutarea identităţii ascunse a sunetului

ÁGNES ORBÁN 169

Prezenţa structural - istorică a Requiemului polonez *de Krzysztof Penderecki*

ROXANA OTA 181

Dubla fiinţă în viziunea estetică schumanniană

GINA MIHAELA PAVEL 187

Stil şi limbaj în creaţiile rahmaninoviene

Scanned with OKEN Scanner

MIHAELA SANDA POPESCU 198
Spectacolul total – constanta schimbării

STEPHANIDA POSTELNICU 208
Ştiut de toţi, cunoscut de nimeni...

LUIZA POTOROACĂ 216
Wolfgang Amadeus Mozart – Cvartetul de coarde K.V. 387

RENATO RIDICHE 223
De la operă la musical – privire comparativă

GABRIELA RUSU 231
Modele culturale în muzica de scenă a compozitorilor români. Strategii de audiţie muzicală

CORNELIU SOLOVĂSTRU 240
Richard Strauss – Don Juan

CRISTINA TODI 244
Arta coregrafică de la apariţii până în zilele noastre

ALINA ŢIRICĂ 259
Scurtă privire istorică asupra învăţământului muzical în şcoala românească

SECŢIUNEA III – ELEVI

ANDRADA AUGUSTIN 263
Liedul schubertian

GRAŢIELA BEJINARU 267
Muzica şi medicina

LINDA IANCHIS 270
Claude Debussy şi aspecte simboliste în creaţia sa

FLORIN MANTALE 276
Serghei Rachmaninov. Studiul-Tablou op. 39, nr. 1

ANA THEA PANAINTE 282
Interviu cu pianistul Andreas Henkel

CĂTĂLIN PILEA 286
Sunet şi cuvânt în creaţia lui Franz Liszt

Scanned with OKEN Scanner

OMAGIU MAESTRULUI GEORGE PASCU

tunci când se va consemna viața muzicală ieşeană postbelică un loc important se va rezerva maestrului George Pascu. Nu ştim dacă emeritul muzician s-a călăuzit în viață şi după deviza lui Enescu: *fără muzică am fi mai puțin oameni*, dar ştim sigur că de tânăr s-a *îmbolnăvit definitiv de muzică* şi în consecință şi-a fixat drept ideal a se osteni cu toate forțele sale pentru a ridica climatul artistic ieşean la nivel european.

Deşi s-a format într-o perioadă în care domina cultul valorilor, valorile autentice din toate domeniile fiind bine ierarhizate, el şi-a desfăşurat activitatea în plină ocupație sovietică, când treptat s-au distrus valorile culturii naționale, societatea fiind lăsată fără elitele sale. Pentru a putea lesne remodela tineretul au fost introduse concepte străine de mentalitatea şi concepția noastră de viață. De la catedră au fost înlocuiți L. Blaga şi G. Călinescu cu străini, a fost închis Gh. Brătianu, liderul istoriografiei naționale, apoi C. Noica, N. Steinhardt, V. Voiculescu, A. Paleologu, D. Stăniloaie şi mulți alți corifei ai spiritualității noastre. Un timp şi George Pascu a fost înlocuit de la catedra de istoria muzicii cu anonimul Brukner.

A urmat şi contestarea marilor personalități. În toate domeniile de activitate trona modelul şi gândirea sovietică şi, mai grav, non-valorile. Toate operele naționale au fost distruse ori trecute la fondul secret. Peste noapte s-au impus false valori, cu opere fabricate şi difuzate în mii de tiraje. De fapt era crepusculul civilizației bazate pe rațiune, pe ştiința ruptă de transcendent, în care viețuiau oameni noi, nişte ființe raționale, desacralizate, de o câinoşenie inimaginabilă.

Toate aceste seisme din cultură, coloana vertebrală a unei națiuni, s-au resimțit şi în societate. În acele vremuri atât de tulburi şi George Pascu a fost schimbat peste noapte de la conducerea coralei *Gavriil Musicescu*, el – ctitor al acestei importante instituții de cultură. Niciodată nu l-am putut urmări ca dirijor, doar la Semicentenarul înființării acestui cor (1993), când a fost solicitat să dirijeze un *Concert religios* de Gavriil Musicescu. La concertul festiv am rămas profund impresionată de talentul său dirijoral, de muzicalitatea, de plasticitatea şi precizia gesticii dirijorale, de parcă nu s-ar fi aşternut tăcerea peste ele timp de 44 de ani. Abia atunci mi s-a părut firească întrebarea lui Sergiu Celibidache, când, sosit în țară, şi-a revăzut apropiații şi s-a interesat unde şi-a desfăşurat activitatea dirijorală maestrul nostru, în tinerețe el fiind o speranță a marelui Antonin Ciolan.

Scanned with OKEN Scanner

Mai mult, deşi nepot al prinţului Ghica, deci de origine *nesănătoasă*, până la urmă mai marii zilelor n-au putut să-i bareze cariera artistică, mai mult, ori de câte ori aveau nevoie de acţiuni militante îi solicitau serviciul. Ne aducem aminte că odată, de ziua partidului, a fost rugat să ţină o conferinţă, iar dânsul a găsit o soluţie salvatoare cu tema *Spiritul revoluţionar în muzică*, unde, după o introducere cu diferite generalităţi, a propus spre audiere şi a tălmăcit *Studiul revoluţionar* de F. Chopin, ampla miniatură pianistică *Lyon* de F. Liszt, dedicată revoltei ţesătorilor din Lyon şi furtunosul final aprig dezlănţuit din *Sonată lunii* de Beethoven.

Cine l-a cunoscut pe maestrul ieşean nu poate vorbi decât cu admiraţie despre marile sale izbânzi pe tărâm pedagogic, artistic, publicistic şi estetic, de neostoita sa strădanie de a risipi întunericul din cugetul nostru, luminând mintea şi însufleţind fiinţa, încât după fiecare întâlnire cu domnia sa toţi erau îmbunătăţiţi şi parcă pluteau spre înălţimi celeste.

De roadele sale bogate se vor putea bucura şi generaţia viitoare, întrucât *adevăratul maestru te modelează şi după moartea sa*, afirma Andrei Pleşu. Crezând neabătut în uriaşa forţă modelatoare a muzicii asupra fiinţei umane, cu o energie mereu sporită şi-a înteţit şi diversificat, an de an, îndeletnicirile artistice. Cu greu va putea fi egalat de urmaşi prin vastitatea cunoştinţelor, prin spiritul encilopedic, printr-un rar devotament, prin spiritul jertfelnic şi mai ales prin diversificatele activităţi întru propăşirea artei muzicale, fiecare dintre ele precumpănind în anumite perioade ale vieţii sale.

Înclinat spre studiul aprofundat al civilizaţiilor umane şi al culturii muzicale din toate timpurile, ne-a deşţelenit toate epocile istorice, toţi vectorii stilistici. Pentru aceasta a cercetat cu acribie toate documentele şi a analizat cu minuţie modalităţile de exprimare şi structurile lucrărilor muzicale. Eruditul ieşean s-a bucurat de aprecierea colegilor de breaslă, cărora le-a fost un preţios mentor spiritual, impulsionând preocupările lor teoretice, demersul interpretativ sau creator. Ne amintim doar de îndelungul schimb epistolar cu muzicologul clujean Fr. Laszlo şi chiar de vizita acestuia pentru a-l consulta în privinţa originii tematicii populare din *Rapsodia Română* de Franz Liszt.

În viziunea sa, muzica nu era doar un elevat mijloc de exprimare artistică, ci un fenomen viu, cu originale semnificaţii ce înrâuresc şi îmbogăţesc universul spiritual al omului. De aceea, a acordat mare importanţă audiţiei muzicale, fiind un mijloc sigur de iniţiere, de cunoaştere şi de trăire a marii muzici. Pentru a înlesni contactul permanent cu operele muzicale s-a dedicat trup şi suflet unei bogate activităţi artistice: dirijor de cor şi de orchestră, membru în formaţii camerale şi orchestrale, precum şi cercetării meticuloase a lucrărilor muzicale, mai ales tălmăcirii lor măiestrite.

Rămâne un model de teoretician care a iscodit cu pasiune, cu migală şi tenacitate fenomenul muzical în toată complexitatea sa, realizând studii, meditaţii, comunicări ştiinţifice, volume, dar şi inegalabile emisiuni radiofonice, din care răzbate fiorul creator, spiritul ciritic, ascuţimea

Scanned with OKEN Scanner

observațiilor, plasticitatea exprimării. Interesul pentru știința muzicală era dinamizat de pasiunea artistului și de fervoarea muzicianului patriot, dornic să vadă cultura noastră muzicală cunoscută pe plan european.

Orator desăvârșit, a avut darul de a captiva auditoriul prin rostirile sale înflăcărate, urmărite de public cu viu interes pentru că îl învăța să pătrundă semnificația marii muzici. Pentru el, muzica a fost ca o zână bună care ne trezește năzuințe elevate și trăiri unice, căci această artă *se adresează direct sufletului și cugetului, exprimând cele mai intime trăiri umane*, afirma sculptorul Ion Irimescu.

Pentru noi a fost un model de venerare a profesorilor și a înaintașilor ieșeni, pe care i-a evocat în numeroase medalioane sau în studiile de sinteză, prezentați mereu cu spirit obiectiv, cu admirație și un fior patriotic, el continuând opera lor de propășire a muzicii ieșene. A reușit să inoculeze muzicienilor și melomanilor nevoia de cultură, propulsând mișcarea artistică prin evenimente muzicale majore. Totodată a făcut din vechea cetate a spiritualității române un important centru de iradiere artistică, un far de lumină pentru concetățeni și pentru toți cei însetați de cultură.

A fost omul cuvântului și maestrul rostirii lui, un om al cărții care a cules cu osârdia albinei din nectarul operelor cercetate, pe care l-a împărtășit semenilor săi, tineri și mai puțini tineri. Pentru învățământul artistic, pentru viața și creația muzicală ieșeană a fost un muzician providențial, cu un spirit larg văzător, cuprinzător, cu un caracter integru și de o moralitate ireproșabilă, animat și dedicat toată viața idealului propășirii culturii noastre muzicale.

Nu a vânat funcții, nici onoruri, iar în calitate de decan al Facultății de Instrumente și Canto nu a rezistat mult, cedând repede locul unui coleg, pentru ca să aibă libertatea de a se dedica nestingherit activităților sale îndrăgite. A muncit dezinteresat, neașteptând nici o recompensă morală ori materială. Cât de dăruit a fost crezului său artistic ne-a spus-o odată foarte apăsat, atunci când a replicat la întrebarea noastră, de ce nu l-a interesat doctoratul: *Să știi că cel care este pasionat de munca sa are alte priorități în viață, mult mai însemnate decât un doctorat.* Într-adevăr, acest mare iubitor de carte a urmărit permanent să se autodepășească, să se desăvârșească, dar în același timp trăia bucuria de a putea transmite altora tot ceea ce știa, gândea și putea să înalțe semenul pe aripile muzicii.

Ființa sa emana o rară noblețe sufletească, modestie și generozitate. Ne amintim cu câtă modestie și sfiiciune a mulțumit rectorului Nicolae Gâscă la primire **Diplomei de excelență** pentru activitatea sa artistică exemplară, în mai 1995: *Aș fi vrut să știu mai mult, aș fi vrut să fi studiat mai bine pianul.* Mai puțin cunoscută este discreția cu care își ajuta moral semenii, îmbărbătându-i și mângâindu-i, dar și material, când se aflau în nevoi. Nu putem omite sentimentul demnității sale

Scanned with OKEN Scanner

deosebite, trecând peste toate momentele grele şi încercările vieţii venite din partea răuvoitorilor, pe care, cu binecunoscuta-i generozitate, îi ierta şi despre care nu mai pomenea nimănui.

Dacă ar fi avut libertatea de a călători în lume, i s-ar fi putut cunoaşte valoarea şi s-ar fi putut bucura de o notorietate europeană. Zăgazurile existente din vechiul regim nu i-au permis această evadare în marea lume muzicală, de unde ar fi revenit îmbogăţit şi cu un avânt patriotic reînnoit pentru a continua cu îndârjire lupta pentru binele culturii noastre.

Un regret profund ne stăpâneşte că atâtea tălmăciri, concerte lecţii, incitante prefaţări ale recitalurilor şi conferinţele sale n-au fost eternizate prin înregistrări. Ne gândim şi la unele comunicări de la sesiunile ştiinţifice de la *Filiala Academiei Române* – Iaşi, prezentate oral, precum *Ecouri ale liricii eminesciene în muzica românească*, *Realismul critic în creaţia lui M. Jora*, iar cu câteva luni înaintea sfârşitului său, în octombrie 1996, *Portretul compozitorului Ilieş Constantinescu* (Canada), fiul fostului rector al Conservatorului – Radu Constantinescu. Au rămas multe emisiuni radiofonice ce pot fi reluate de redactorii muzicali în cadrul emisiunii ***Fonoteca de aur***, ori revăzute şi prezentate pe CD-uri.

Tot aşteptăm ca Universitatea de Arte *George Enescu* să realizeze editarea amplului volum al publicisticii sale, pentru a avea imaginea de ansamblu a acestui patriarh al muzicii ieşene şi a face o obiectivă judecată a operei sale muzicologice.

Cu autoritatea sa profesională a fost o călăuză inestimabilă pentru muzicienii ieşeni, ale cărei îndrumări şi îndemnuri le căutau toţi iubitorii frumosului muzical. Aşa cum a primit şi el imbold de la dascălii săi, tot aşa a fost şi pentru contemporani şi, sperăm, şi pentru cei tineri, un far luminos în munca pentru înflorirea muzicii naţionale. Credem că Andrei Pleşu sintetizează de minune demersul inegalabil al maestrului întru tălmăcirea marii muzicii: *Receptarea şi trăirea operei de artă, ca orice gest de iubire e o performanţă a investiţiei de sine. Înţelegi şi simţi cu atât mai bine mesajul ei, cu cât conţinutul tău de viaţă şi de cultură e mai profund, mai cuprinzător. Opera de artă nu-ţi restituie decât propriul tău efort şi propria ta dimesiune pe care ai investit-o pentru a o înţelege*, cuvinte ce definesc de minune performanţele artistice ale maestrului ieşean.

Profesor univ. dr. **Melania Boţocan**

Sibiu, Ianuarie 2013

Scanned with OKEN Scanner

SCRISOARE DOMNULUI PROFESOR GEORGE PASCU

Iubite maestre,

Răsfoind zilele trecute paginile revistei *Studii de muzicologie* şi aruncându-mi ochii pe filele calendarului, la ceas aniversar, încredinţez hârtiei câteva gânduri, gânduri lăuntrice de mulţumire profesorului generaţiei noastre, celui care ne-a călăuzit paşii, ne-a deschis drumuri spre marea muzică, ne-a inoculat microbul cercetării fenomenului sonor şi să vă asigur că urmaşii lui Teodor T. Burada, Teodor Teodorescu şi ai Dumneavoastră păstrează nestinsă făclia muzicii şi muzicologiei ieşene.

Revista pe care aţi înfiinţat-o prin anii '60 – *Lucrări de muzicologie* – a fost sămânţa care a rodit, în dulcele târg al Ieşilor, trei reviste muzicale: *Artes* – la Universitatea de Arte *George Enescu*, *Acta Musicae Byzantine* – devenită mai apoi *Byzantion Romanicon*, revista Centrului ieşean de Studii bizantine şi *Studii de Muzicologie*, cea din urmă sub oblăduirea Colegiului Naţional de Artă *Octav Băncilă* şi patronajul Inspectoratului Şcolar al judeţului Iaşi.

Reunind gândurile, ideile, căutările într-ale muzicii ale celor care pregătesc generaţiile de mâine, profesorii ieşeni – o lungă listă de valoroşi dascăli – şi ale învăţăceilor acestora, de la Colegiului Naţional de Artă *Octav Băncilă*, dar şi de la alte licee şi şcoli precum: Colegiul Naţional, Colegiul *Costache Negruzzi*, Colegiul Naţional *Mihai Eminescu*, Liceul Teoretic *Dimitrie Cantemir*, Liceul Teoretic *Alexandru Ioan Cuza*, Şcolile *George Călinescu*, *Bogdan Petriceicu Hasdeu*, *Elena Cuza* etc., unele prezentate la Simpozioanele de Muzicologie, devenite mai apoi Colocviile Naţionale de Muzicologie, ce lansează, din anul 2005, volumele *Studii de Muzicologie* ajunse, iată, la cel de al VIII-lea număr.

Prin ţinuta academică, dar mai ales prin valoarea textelor ieşite de sub pana unor muzicieni tineri şi mai demult tineri, ea se constituie într-un valoros corpus de documente pentru cei ce vor să afle mai multe despre arta sunetelor şi într-o tribună de afirmare pentru muzicologia românească şi tinerii muzicologi ieşeni.

Dând Cezarului ce este al Cezarului, trebuie să aducem prinos de laudă pupilei Domniei Voastre – Maria Georgeta Popescu, sufletul acestei reviste, mentorul şi coordonatorul ei.

Fiţi mândru, iubite maestre, de ceea ce aţi sădit, iar de acolo de unde sunteţi, binecuvântaţi pe cei care, aplecaţi asupra muzicii, vă duc mai departe gândurile şi idealurile, spre binele celor care iubesc muzica şi pe slujitorii ei.

Profesor univ. dr. **Nicolae Gâscă**

Iaşi, Ianuarie 2013

Scanned with OKEN Scanner

Evocăm cu un profund sentiment de mândrie o valoroasă filă din activitatea vieții muzicale ieşene, desfăşurată la Colegiul Național *Octav Băncilă* din Iaşi timp de aproape două decenii, în cadrul Simpozionului de Muzicologie, instituit de profesor Maria Georgeta Popescu. Firește, această inițiativă avea să fie direct ancorată în complexa activitate muzicală a ctitorului şcolii de muzicologie ieşene, eminentul muzician de larg orizont artistic – George Pascu, imaginea de pe frontispiciul acestor volume publicate.

În a doua jumătate a veacului XX, în vechea cetate a Iaşului, a dominat personalitatea muzicianului George Pascu, a cărui energie, pasiune şi competență şi-a pus pecetea asupra fostei capitale culturale a României. Dirijor de cor şi orchestră, entuziast animator al vieții muzicale, pedagog emerit, erudit în probleme de estetică, respectat istoriograf şi critic muzical – sunt multiplele fațete ale personalității sale.

Prezența sa autoritară a marcat cultura muzicală contemporană ieşeană prin bogate împliniri în domeniul pedagogiei, îndrumării muzicale, dar mai ales în cel al muzicologiei, în disciplinele istoriografiei, didacticii şi publicisticii. Artist practician, George Pascu a trăit intens fenomenul muzical, pe care l-a cercetat în toată complexitatea sa, lăsând o considerabilă operă privind istoricul vieții artistice şi al învățământului ieşean, al educației şi criticii muzicale. Prin activitatea sa muzicologică a instituit rigoarea ştiințifică şi scrupulozitatea în cercetare, scrierile sale fiind modele pentru nivelul profesional atins de muzicologia românească contemporană.

Născut la Iaşi, la 14 ianuarie 1912, descendent al nobilei familii Ghica, copilul George Pascu a fost fascinat de sunetul violinei. Doar peste câțiva ani (1922), avea să fie încredințat spre instruire ctitorului şcolii violonistice ieşene, Eduard Caudella. Ca elev al Liceului Național, care a păstrat tradiția Academiei Mihăilene, are printre profesori şi câțiva membri marcanți ai cenaclului *Vieții Românești* – O. şi V. I. Botez, Gh. Fințescu, Al. Triandaf, M. Costăchescu. În anii liceului, pasiunea pentru muzică se accentuează datorită profesorilor E. Mezzetti şi C. Nosec, artişti dăruiți migăloasei munci cu elevii.

În 1926 se înscrie la *Conservatorul de Muzică şi Declamațiune*, la secția Instrumentală şi Teoretică, unde studiază cu Al. Zirra, A. Ciolan, E. Mezzetti, continuatori ai tradiției clasicilor ieşeni – T. T. Burada, E. Caudella şi G. Musicescu. La Conservator, viitorul muzician George Pascu s-a format şi în spiritul şcolii neoclasice franceze a lui Vincent d'Indy, patru dintre profesorii săi fiind adepții ideilor d'indyste: Mircea Bârsan (profesorul de vioară), Ionel Ghiga (profesorul de

Scanned with OKEN Scanner

istoria muzicii), Constantin Georgescu (profesorul de contrapunct, fugă şi compoziţie) şi Mircea Bude (profesorul de muzică de cameră). În toţi aceşti ani de studenţie a susţinut diferite recitaluri de muzică de cameră împreună cu cvartetul *Rudolf Podlovschi* şi cu cvartetul *Melo*, cântând alături de G. Manoliu, G. Botez şi Mariana Cătulescu Parnica.

Dorind să-şi lărgească orizontul cultural, George Pascu a urmat, în paralel cu Conservatorul, Facultatea de Drept şi, parţial, pe cea de Litere şi Filologie, audiind prelegerile lui I. Petrovici, Al. Claudian, M. Ralea, P. Andrei ş.a. Timp de doi ani (1932-1934), a fost subdirijorul corului Bisericii *Sf. Spiridon*, unde A. Ciolan a realizat o adevărată şcoală de dirijat, ilustrată de ucenicii săi – V. Popovici, R. Botez, E. Elenescu, D. Niculescu, G. Pascu, Margareta Bujoreanu, T. Carp, Florica Dimitriu, A. Chisadji, R. Ţincoca. Tot în anii '30, debutează în publicistică, scriind articole la *Ziua* (cu pseudonimul *Zed*), la revista *Manifest* şi la jurnalul *Societăţii studenţilor ieşeni.*

După absolvirea Conservatorului (1934), cu o temeinică pregătire teoretică şi practică, îşi începe cariera de profesor la Seminarul Teologic *Sf. Gheorghe* şi la Şcoala Normală *Ion Creangă* din Roman, unde va dirija corul Bisericii *Sf. Voievozi* şi pe cel al Episcopiei, cu care a realizat numeroase concerte corale. În anul 1938, se stabileşte la Craiova ca profesor de muzică vocală şi instrumentală la Liceul Militar *D. A. Sturdza.* Şi aici va desfăşura o bogată activitate artistică, fiind dirijor al orchestrei simfonice *Cântarea Olteniei* şi membru al cvartetului profesorului Traian Elian.

Revine la Iaşi (1943), după ce obţine prin concurs postul de asistent la disciplina *Istoria muzicii* din cadrul Conservatorului *G. Enescu*, curs predat pană la pensionarea sa, în 1977, cu o întrerupere de un deceniu (1950-1960), când porţile Conservatorului (*Institutului de Artă*) se închid. La reluarea activităţii Conservatorului, este numit şef al catedrei de Muzicologie (1963-1977) şi decan al Facultăţii de Instrumente şi Canto (1964-1970). Concomitent cu munca de la catedră, George Pascu a activat şi ca violist în Filarmonica *Moldova*, înfiinţată în 1942 şi ca membru al unor formaţii camerale, cântând alături de alţi mari muzicieni instrumentişti: Al. Garabet, Gh. Sârbu, Lucia Burada, S. Antropov.

În primăvara anului 1945, după terminarea războiului şi revenirea din refugiul de la Făget a celor două instituţii muzicale, i se încredinţează conducerea Filarmonicii, pe care o reorganizează şi iniţiază concerte-lecţii, prezentate de C. Georgescu, E. Isar, G. Pascu. Obligat să opereze o reducere masivă de instrumentişti, directorul G. Pascu va prefera să-şi dea demisia (1947), continuând însă prezentarea concertelor simfonice. Cu deosebită dăruire şi rar profesionalism se va dedica acestei activităţi, desfăşurată pe tot parcursul vieţii, comentând sute de programe artistice, nu numai în Iaşi, ci şi pe scenele altor Filarmonici din ţară, la Radio Iaşi şi Radio Bucureşti, în instituţii de învăţământ superior, în şcoli, licee, muzee, biblioteci, Case de Cultură, Casa Armatei, pretutindeni fiind aşteptat mereu cu nerăbdare şi urmărit cu viu interes.

Scanned with OKEN Scanner

În 1953, la înființarea corului *Gavriil Musicescu*, i s-a oferit conducerea formației, desfășurând aici o muncă de pionierat cu tinerii coriști, dornici să asimileze tehnica și creația corală. După doar doi ani, în Sala Filarmonicii a răsunat pentru prima dată la Iași *Simfonia a IX-a* de Ludwig van Beethoven, dirijată de Achim Stoia, un eveniment artistic deosebit pentru iubitorii marii muzici. În paralel, timp de un deceniu (1946-1956), este și dirijorul Teatrului Național, scriind muzică de scenă la *Harap Alb*, *Barbă Cot*, *Cenușăreasa*, *Sânziana și Pepelea*, *Slugă la doi stăpâni*. Anul 1956 a însemnat instituirea Clubului *Prietenii Muzicii* de la Biblioteca *Gheorghe Asachi*, o realizare trainică și unică în țară, unde sâmbătă de sâmbătă, timp de patru decenii, a transmis flacăra muzicii la sute de ascultători ieșeni prin pertinente comentarii ale creațiilor muzicale audiate. În această nobilă misiune de modelare a universului spiritual al oamenilor va antrena și colegii de catedră (Gabriela Ocneanu, Mihail Cozmei) și studenții (Nicolae Gâscă, Florin Bucescu, Melania Boțocan, Paula Bălan, Dora Maria David, Adriana Turbatu, Laura Vasiliu).

În anii '50 reia activitatea publicistică, colaborând la reviste culturale (*Iașul literar*, *Cronica*) și cotidiene ieșene (*Flacăra Iașului*, *Opinia*), sporadic și la publicații din alte orașe (*Drum Nou* – Brașov, *Transilvania* – Sibiu, *Clopotul* – Botoșani, *Zorile* – Suceava, *Muzica*, *Munca*, *Scânteia*, *România Liberă*, *Contemporanul* – București), cu articole, eseuri pe diferite teme și cronici muzicale ale concertelor simfonice, premierelor de la teatrele lirice, sau recitalurilor ieșene. George Pascu a fost omul care s-a dedicat întreaga viață unei singure pasiuni, cea a devoțiunii totale pentru arta muzicală pe care a slujit-o cu bagheta, arcușul, pana și puterea cuvântului. Iubind această artă mai presus decât oricare altă disciplină estetică, timp de o jumătate de veac, el a fost mesagerul marii muzici, oferind inimitabile modele de prelegeri, conferințe, prezentări de concerte simfonice sau recitaluri, emisiuni radiofonice sau gânduri așternute pe hârtie și apărute în publicațiile vremii.

Bogata sa experiență de educator al publicului stă la baza volumului *Căi spre marea muzică*, unde sunt cumulate și emisiunile radio realizate în ciclul *Să descoperim muzica*. Deosebit de apreciate au fost seriile de emisiuni: *Enciclopedie muzicală*, *Prietenii muzicii*, *Fonoteca melomanului*, *Univers muzical*, *Orele muzicii* etc.

Muzicologul George Pascu s-a dăruit cu pasiune cercetării trecutului vieții de concert și a învățământului muzical ieșean, valorificate în lucrările: *15 ani de activitate ai Filarmonicii 1942 – 1957*, *100 de ani de la înființarea Conservatorului de Muzică G. Enescu din Iași*, *Muzicienii Iașului* (coautor Iosif Sava) și *Hronicul muzicii ieșene* (coautor Melania Boțocan). La aceste scrieri se mai adaugă volume de istorie muzicală: *Popasuri în istoria muzicii* (coautor Melania Boțocan) și *Carte de istoria muzicii*, 2 volume (coautor Melania Boțocan).

Pentru muzicienii ieșeni din a doua jumătate a secolului XX, George Pascu a fost cel care a deschis noi drumuri în domeniul educației muzicale, rămânând – datorită farmecului său oratoric –

Scanned with OKEN Scanner

un ideal îndrumător şi educator al publicului meloman. Pe bună dreptate, maestrul George Pascu a fost şi va rămâne un mentor spiritual pentru multe generaţii de muzicieni, pentru că, aşa cum afirmă Andrei Pleşu, *...un adevărat maestru ne modelează şi după moartea sa....*

După trecerea în nefiinţă a muzicianului (16 nov. 1996), colaboratorii săi au continuat an de an neobosita activitate de educare a marelui public, astfel că în toamna anului 2012 a fost deschisă, la Muzeul Memorial *M. Kogălniceanu* – Iaşi, a 57-a stagiune de audiţii muzicale din cadrul Clubului *Prietenii muzicii*. Desigur, în climatul artistic ieşean, audiţiile sunt o modalitate certă de a ne înaripa gândurile şi simţămintele, de a ne ajuta să ne cunoaştem rădăcinile pentru a ne desăvârşi personalitatea, iar în faţa uriaşei explozii informaţionale a societăţii de consum, nu ne putem apăra decât prin această sete de cunoaştere a frumosului muzical, cu nebănuite deschideri spirituale.

Profesor **Adriana Turbatu**

Iaşi, Ianuarie 2013

Scanned with OKEN Scanner

EXPRESIE ŞI STIL ÎN CREAȚIA FUNEBRĂ A SECOLULUI XX. *WAR REQUIEM* DE BENJAMIN BRITTEN

Drd. **Petronela Andrieş**
Conducător ştiinţific, Prof. univ. dr. **Laura Vasiliu**
Universitatea de Arte *George Enescu*, Iaşi

Reuşita demersurilor analitice efectuate în perimetrul componisticii muzicale din sec. al XX-lea presupune numaidecât o profilare a evenimentelor majore care au marcat evoluția artei sonore la granița dintre cele două secole (XIX şi XX), respectiv a marilor personalități care au dat un real impuls vieții artistice muzicale în această perioadă. Din acest considerent, ținem să aducem în discuție pe doi dintre promotorii noilor tendințe din domeniul componistic – Claude Debussy şi Arnold Schönberg –, care au delimitat granițele unei perioade reprezentative pentru istoria artei universale.

Cunoscut sub numele de perioadă modernă, tot acest segment temporal s-a impus atenției prin concentrarea cuceririlor tehnice şi de expresie ce au definit odinioară creația muzicală a sec. al XIX-lea (tematismul, dramaturgia de natură romantică, folclorică şi neoclasică), precum şi a principalelor direcții inovatoare ce au configurat profilul artei muzicale din sec. XX. Noile modalități de raportare tehnică şi estetică surprinse, cu precădere, în creațiile compozitorilor Arnold Schönberg, Igor Stravinski, Anton Webern, precum şi principiile tradiționale de construcție muzicală au delimitat treptat sfera semantică a istorismului – unul dintre parametrii principali ai artei moderne. În lumina acestui fenomen devine justificabilă acutizarea relației tradițional – nou precum şi diversiunile modernității în raport cu tradiția, toate acestea fiind generate pe fondul acțiunilor avangardiste care au influențat cursul evolutiv al artei muzicale în primele decenii ale secolului XX.

Analog celorlalte genuri muzicale, *requiem*-ul devine receptaculul tuturor tehnicilor de compoziție vehiculate în această perioadă: neoclasicim, modalism, diatonism, jazz, folclorism şi chiar tehnicile seriale. Noile tendințe configurate în domeniul stilisticii şi expresivității artistice au făcut ca **genul de requiem** să devină treptat categoria muzicală favorabilă dramatizărilor subiective. Totodată, secvența *Dies irae* a dobândit o valoare fundamentală în procesul realizării dramaturgiei sonore, atingând punctul culminant în *Requiem* de G. Verdi (1874); această culminație reprezintă o parte integrantă a unei lungi traditii, care a fost definită succesiv de compozitorii Wolfgang Amadeus Mozart (1791), Luigi Cherubini (1816) şi Hector Berlioz (1837).

Scanned with OKEN Scanner

Creațiile de requiem din sec. XX se remarcă atât prin aria lor de cuprindere, cât și prin deosebita lor diversitate. Dintre compozitorii care au activat în acest secol, unii au continuat modelul simfonic al epocii anterioare, cum ar fi, spre exemplu, lucrările semnate de G. F. Malipiero, G. Guerrini, V. Thomson sau F. Martin, alții au imprimat lucrărilor lor un specific național sau un caracter etnic, în această categorie înscriindu-se inclusiv *Requiem* de Wilfred Joseph și *Polic Requiem* de K. Penderecki.

Compozițiile funebre realizate în această perioadă ar putea fi grupate în trei categorii: **requiemuri liturgice**, **requiemuri laice** (nonliturgice) și **requiemuri de război**[1]. Unele dintre acestea (semnatee – printre alții – de Maurice Duruflé, Daniel Pinkham, Alfred Descenclos, Roger Calmel, Guy Ropatz și Le François) au fost profund impregnate de spiritul impresionismului francez. Altele au fost modelate în dialectul expresionist german, reprezentanți principali fiind Erich Urbanner, Rafael Kubelik, Erikki Tür, Paul Patterson și Boris Blacher. Lucrări la fel de valoroase au creat György Ligeti, Luboš Fišer și Renaud Gagneaux. Mult mai tradiționale (sub aspect armonic) ne apar lucrările autorilor Andrew Lloyd-Webber, Healey Willan, Krzyzstof Penderecki, Virgil Thompson, Elinor Remick Warren și James De Mars.

War Requiem a reprezentat o formă importantă a genului funebru în sec. XX. Întrucât primul Război Mondial a devenit principala sursă de inspirație pentru compozitorii acestei perioade istorice, muzica creațiilor funebre a constituit un fel de reverberație a dramelor umane și politice înregistrate într-una din perioadele cele mai devastatoare pentru omenire. Dintre lucrările aparținând acestei categorii muzicale, un renume deosebit au dobândit *War Requiem* de Benjamin Britten, *War Requiem* de D. B. Kabalevsky, *Dresden Requiem* de R. Mauersberger și *Requiem pour la Paix* de G. Tomasi.

War Requiem – de Benjamin Britten

Reprezentant de seamă al muzicii simfonice din sec. al XX-lea, compozitorul Benjamin Britten *este, fără îndoială, cel mai mare stilist al școlii engleze, după H. Purcell*[2]. Modernitatea stilului său ține mai curând de originalitatea cu care se servește de limbajul tradițional (tonal), și mai puțin de concepția sistemelor armonice complicate, deși, în unele opere – cum este cazul lucrării *A Midsummer Night's Dream* –, compozitorul nu refuză a face apel la un complex de mijloace expresive. Ca și H. Purcell, B. Britten s-a impus în epoca sa ca maestru al artei vocale și chiar ca un renovator al genului liric modern. A manifestat o preocupare permanentă pentru calitatea actului interpretativ și a fost interesat, în egală măsură, de valorificarea potențialului coral.

---

[1] Robert Chase, *Dies irae - A Guide to Requiem Music*, The Scarecrow Press, Inc., Lanham, Maryland, and Oxford, 2003, p. 23.

[2] François-Rene Tranchefort et collab., *Guide de la musique sacre et chorale profane - De 1750 à nos jours*, Paris, Editura Fayard, 2008, p. 141.

Scanned with OKEN Scanner

War Requiem op. 66 a fost compus în anul 1962, pentru soliști (STB), cor de băieți, cor mixt (SATB), orchestră mare și orchestră de cameră. Pentru realizarea acestui opus, compozitorul a interferat texte din requiemul tradițional cu fragmente din opera literară *War Poems* de Wilfred Owen. Articularea dintre textul sacru și cel poetic a coincis unei triple etajări sonore, din a cărei evoluție a descins dramatismul muzicii din acest requiem. În acest caz, teatrul și muzica au devenit deci *doi poli complementari în evoluția artistică*[3] a muzicianului; rugăciunile personale prin care este solicitată pacea între națiuni și popoare au fost asociate rugăciunilor textului liturgic tradițional, în timp ce textele latinești din versiunea tradițională a genului au beneficiat de comentarii poetice evocatoare.

Lucrarea citată anterior se încadrează în categoria requiemurilor nonliturgice, cu toate că autorul a recurs deseori la fragmente din textul tradițional al genului. Partitura lucrării a fost concepută pentru trei ansambluri distincte: prima variantă presupune o orchestră mare, sopran solo și cor mixt (acest grup redă textul requiem-ului, reprezentând umanitatea și dorința de pace); ansamblul secund reunește orchestra de cameră și soliștii – tenor și bariton (soliștii intonează versurile extrase din lurarea poetului Owen, descriind astfel groaza și imaginea înspăimântătoare a războiului); ansamblul final grupează orga și corul de copii (grup care cântă anumite fragmente din textul requiem-ului).

Pentru realizarea **dramaturgiei** muzicale din *War Requiem*, compozitorul a extins evantaiul procedural, antrenând multiple resurse expresive care fac referire atât la climatul melodic și la limbajul armonic tonal, cât și la sensul dramei și la cunoștințele substanțiale din domeniul literaturii engleze. Stilul muzical manifestat de B. Britten, rezultat al unei magistrale sinteze a elementelor de expresie, ne amintește de capodoperele realizate odinioară de compozitorii G. Verdi, G. Mahler și G. Holst. Transparența structurilor muzicale (una dintre constantele acestui opus) se reflectă atât în momentele masive, cât și în cele mai delicate. De pildă, în primele patru părți ale lucrării, structurile omofonice se îmbină cu cele polifonice. Exemple edificatoare ne sunt oferite în secțiunile *Quam olim Abrahae* (tratate în formă de fugă), respectiv *Pleni sunt coeli*, *Quid sum miser*, *In Paradisum*, *Quando movendi sunt* și *Let us sleep on*, în care autorul valorifică imitația canonică. Stilul baroc se reflectă și în utilizarea preponderentă a recitativului melodic, precum și în întrepătrunderile replicilor solistice cu cele corale *într-o versiune modernă a stilului concertant* (tehnică utilizată anterior de Purcell, Händel și de mulți dintre compozitorii sec. XVI și XVII)[4].

Până în momentul finalizării lucrării *War Requiem*, B. Britten terminase nu mai puțin de zece opere. Ideea conform căreia interesul autorului pentru genul *requiem* ar fi rezultat din conștientizarea proprietăților dramatice ale textului liturgic și mai mult, din interesul puternic al

[3] François-Rene Tranchefort et collab., *op. cit.*, p. 141.
[4] Robert Chase, *op. cit.*, pp. 441-442.

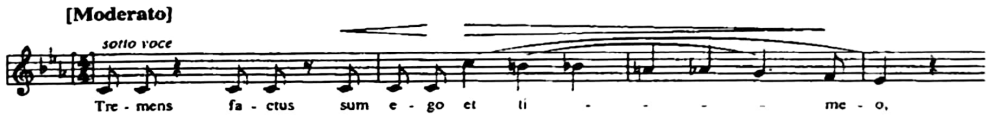
Scanned with OKEN Scanner

autorului pentru ceremonialul liturgic, este foarte puțin probabilă. Mai mult, ecourile muzicale ale textului latin incumbă însemnele distinctive ale unei tehnici dramatice complexe, pe care compozitorul a dezvoltat-o pe parcursul evoluției sale în domeniul creațiilor scenice. Mult mai surprinzătoare ne apar reminiscențele stilistice din lucrarea funebră verdiană, care au fost semnalate în numeroase rânduri de criticii muzicali.

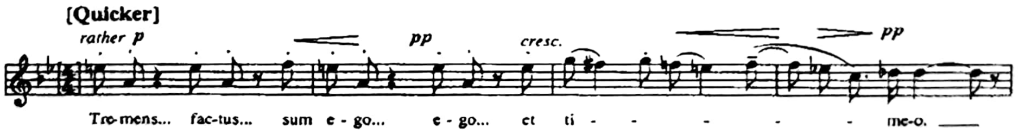
Conştient fiind de contribuțiile valoroase aduse de compozitorii epocilor anterioare la dezvoltarea genului muzical *requiem*, B. Britten a adoptat o strategie componistică particulară în care se resimt influențele stilistice ale maeştrilor baletului rusesc – Tchaikovski, Stravinsky si Prokofiev. Mai pronunțate sunt însă aluziile la creația verdiană; tratarea muzicală a textului din *War Requiem* este în aşa fel imaginată încât aceasta favorizează evidențierea semanticii cuvintelor, ca şi în cazul *Requiem*-ului de G. Verdi, în scopul comunicării directe a emoțiilor; ambii compozitori au recurs la o tratare în stil coral a fragmentul de început – *Requiem aeternam*, pe un tipar ritmic silabic, care contribuie la creionarea unei atmosfere expectative; impactul dramatic al muzicii din *Dies irae* este produs, în cazul ambelor lucrări, de inserarea regulată a valorilor de pauză între cuvintele sau chiar între silabele textului. Similaritățile dintre cele două lucrări pot fi motivate şi prin folosirea ritmurilor punctate în subsecțiunea *rex tremendae majestatis*, precum şi a configurațiilor ritmice din *Libera me* sau *Tremens factus sum ego*.

Ex. 1

a) Fragment extras din secțiunea *Tremens factus sum ego* din *Requiem* de G. Verdi:



b) Fragment extras din secțiunea *Tremens factus sum ego* din *War Requiem* de B. Britten:



Corespondențele cele mai evidente între lucrările menționate se reflectă într-un mod deosebit în muzica din *Dies irae*; alegerea tonalității *sol* minor, precum şi folosirea proeminentă a ritmurilor percuției au fost aplicate în mod strategic de autorul B. Britten în acest moment al *Requiem*-ului. De asemenea, ambii compozitori au rezervat secțiunea *Liber scriptus* pentru sopran solo, iar pentru realizarea momentului *Lacrymosa* au făcut apel la un raport tonal major-minor (*Si/sib*), conferind muzicii din acest segment o expresivitate particulară.

Paralela stilistică între cele două compoziții poate fi extinsă şi mai mult dacă aducem în discuție reluările muzicii din *Dies irae* (în *sol*) pe parcursul *Requiem*-ului de Verdi (după secțiunea *Liber scriptus*, înainte de momentul *Lacrymosa* şi în cuprinsul secțiunii *Libera me*). Asemenea lui

Scanned with OKEN Scanner

G. Verdi, B. Britten readuce materialul tematic din *Dies irae* (tot în *sol*), chiar înainte de *Lacrymosa* (reluarea acestei secțiuni non-liturgice ni se prezintă ca o influență a spiritului inovator din muzica verdiană), stabilind, astfel, o corelație judicioasă între discursul tematic din *Libera me* şi textul din *Dies irae*. Toate aceste explicații referitoare la influențele stilului verdian în muzica din *War Requiem* presupun însă o examinare atentă a contextului muzical complex în care acestea sunt integrate. În lipsa acestor influențe, *War Requiem* de B. Britten este, *fără îndoială, o extrem de originală prelucrare a genului*[5], delimitând o nouă tendință prin juxtapunerea poemelor în dialect local cu textul liturgic latin. Adesea a fost subliniat faptul că autorul B. Britten rezervă ingeniozitatea sa instrumentală momentelor intimiste din textul poetic realizat de W. Owen, optând pentru o abordare orchestrală mai convențională şi mai grandioasă în cazul fragmentelor redate în limba latină.

War Requiem marchează în multe privințe o culminație a stilului componistic manifestat de autor până în acest moment; sinteza mijloacelor de expresie care au fost valorificate în prima etapă creatoare şi explorarea lor exhaustivă au reprezentat două dintre procedurile imperioase care au facilitat schimbarea direcției stilistice în operele care s-au succedat în creația autorului. Datorită *calității sale enciclopedice*[6], ecourile produse de operele timpurii ale maestrului B. Britten în cadrul acestei lucrări funebre ne apar destul de pronunțate.

Concepută ca un manifest pacifist în plin război mondial, ***Simfonia da requiem*** (1940) prefigurează câteva dintre elementele de expresie care aveau să fie aplicate în muzica din *War Requiem*. Prima parte a momentului *Lacrymosa* cuprins în această simfonie se înrudeşte cu secțiunea *Requiem aeternam* din *War Requiem*, atât sub aspect tonal, cât şi melodic. Mai mult, *scherzo*-ul principal (*Dies irae*) se evidențiază prin încorporarea **tritonului** în planurile melodice viguroase ale alămurilor, prin diviziunile ritmice excepționale (care anticipă configurațiile ritmice din *Dies irae*), precum şi prin proeminența timbrală din subsecțiunea *requiem aeternam* (care debutează cu clarinet bas, dublat de harpă).

Accelerando-ul ritmic realizat de percuție la începutul momentului *Sanctus* ne dezvăluie o altă sursă a inspirației compozitorului – **muzica orientală**. Sporadicele punctări de gong din momentul *Requiem aeternam* ne reamintesc de ritmurile din muzica de gamelan indoneziană (ansamblu de muzici tradiționale din Indonezia). Raportul heterofonic înregistrat între voci şi alămuri în cele două subsecțiuni *Osana* din momentul *Sanctus* creează impresia unei rezonanțe acustice impunătoare[7], iar pentatonismul static din final (*Let us sleep now...*) contribuie la stabilirea unui climat de linişte şi echilibru. Sonoritățile memorabile ale acestei lucrări sunt conturate prin

[5] Mervyn Cooke, *Britten. War Requiem*, Chambridge University Press, ediție revizuită, 2005, p. 52.
[6] Peter Evans, *The music of Benjamin Britten*, Londra, 1989, p. 451.
[7] Compozitorul B. Britten a folosit aceste tehnici pentru motive dramatice identice din *Curlew River* (1964) şi în cuprinsul scenei Sf. Marcu din *Death in Venice* (1972), o lucrare pătrunsă de influențe gamelane de diferite tipuri. (Donald Mitchell, *Benjamin Britten: Death in Venice*, Cambridge Opera Hand-books, 1987, pp. 115-28).

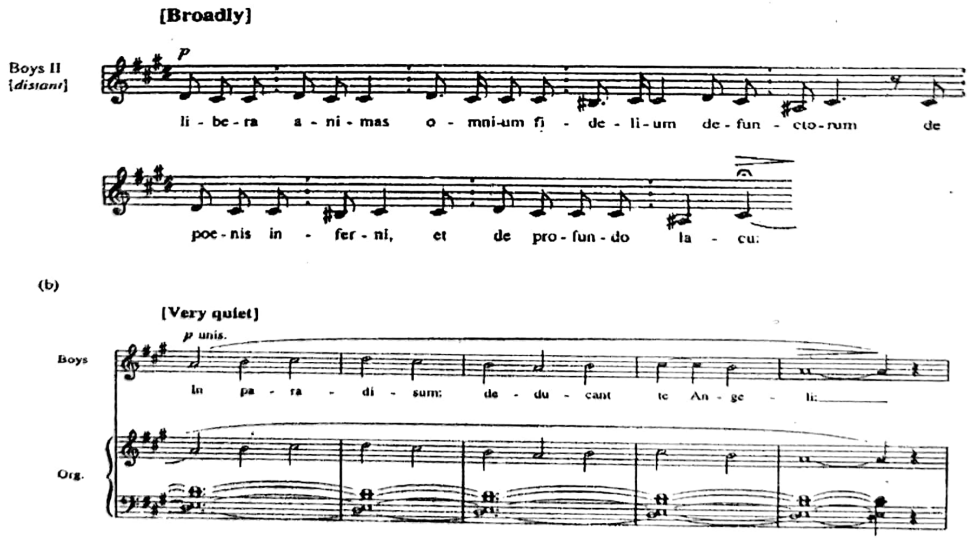
Scanned with OKEN Scanner

intervenția clopotelor tubulare, preferința pentru această categorie instrumentală justificând totodată fascinația compozitorului pentru instrumentele de percuție.

Cele mai multe dintre tehnicile componistice dezvoltate de autor în creațiile sale de operă se regăsesc și în *War Requiem*; mesajul didactic al acestui opus este transmis prin simpla aplicare a metodelor care în operele anterioare au deținut proprietăți mult mai complexe. Întrucât structurile motivice prelucrate pe parcursul lucrării sunt destul de clare, ideile tematice principale par să se repete fără nici o tendință de cosmetizare, iar structurile tonale sunt clar definite și private, în mare parte, de greutatea simbolismului dramatic, care deține supremația în cadrul creațiilor sale de operă. Contrastele dintre limbajul cromatic și cel diatonic generează o tensiune permanentă în procesul derulării muzicii din *War Requiem*. Compozitorul face în permanență distincția între aranjamentele muzicale ale misei latine și tratarea orchestrală, respectiv cea camerală a textului lui W. Owen. Acest obiectiv este realizat parțial prin opoziția dintre idiomul convențional inspirat de stilul verdian și abordarea flexibilă, virtuoasă a instrumentației și modalitatea de prelucrare a textului în planul vocilor soliste (tenor și bariton).

Într-un plan interpretativ special se situează vocile placide ale copiilor, care sunt izolați de ceilalți interpreți atât din punct de vedere fizic, cât și prin *idiomul pseudo-arhaic* cu care sunt responsabilizați de către compozitor. Semnificative sunt și aluziile permanente la stilul melodic al cântărilor liturgice medievale; stilul psalmodic intervine sporadic și în planul coral, după cum putem constata și în linia melodică dedicată sopranului în secțiunea *Kyrie*.

Ex. 2

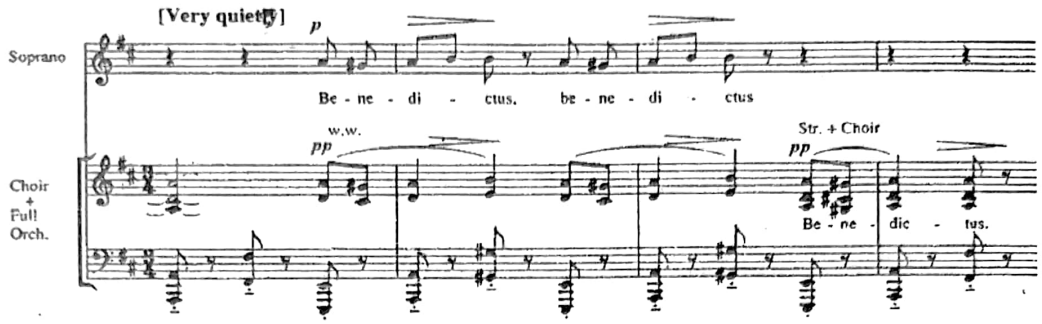


Succesiunile de cvarte sau cvinte paralele – reminiscențe ale organum-ului medieval – dețin un coeficient major mai ales în momentele în care autorul dorește să contureze diverse concepte religioase. Acest aspect este destul de transparent în secțiunile *Benedictus*, unde voluptatea arhaică

Scanned with OKEN Scanner

este întărită de preferința compozitorului pentru cvarta lidică, şi în *Offertorium* (în închiderea celor două secvențe *fugato*).

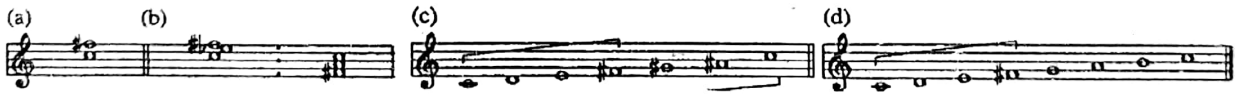
Ex. 3



O folosire aleatorie a acestui element de expresie are loc în secțiunea *Agnus Dei*, când tenorul zugrăveşte imaginea unei atitudini religioase convenționale, care domină, de altfel, întreaga lucrare. Singurul caz de arhaism aplicat în mod intenționat orchestrațiilor textelor poetice apare în *Offertorium* (*Parabola bătrânului şi tânărului*), în care cei doi solişti, reprezentanți ai făpturilor angelice, declamă simultan, la interval de 4p (*la- re*), fragmentul melodic şi textual, conturând astfel o imagine diafană. Toate aceste mijloace expresive sunt în aşa fel armonizate de compozitor încât din ele derivă garanția coeziunii interioare a muzicii, favorizând, de asemenea, interrelaționarea eficientă a idiomurilor celor trei grupări interpretative.

Cu o remarcabilă simplicitate (întru totul tipică geniului său creator), compozitorul B. Britten alege ca element definitoriu pentru tema sa **tritonul**[8], care devine simbol al naturii ambigue şi nesoluționate a mesajului din *War Requiem*. Asociat frecvent cu termenul *requiem*, tritonul este utilizat în planuri izolate, la partida clopotelor şi în planul coral din debutul lucrării.

Ex. 4

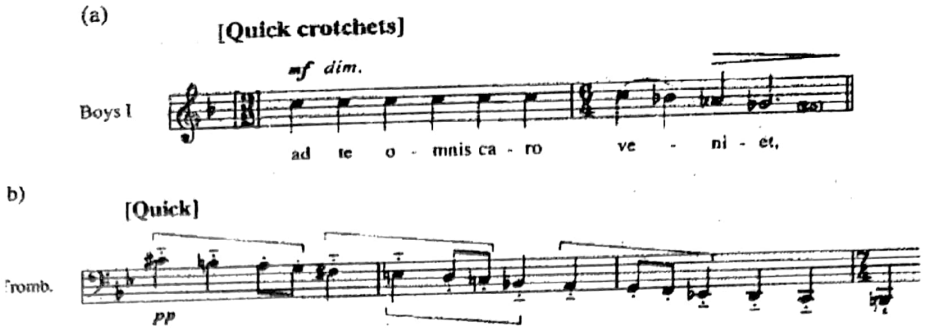


Modelul anhemitonic este circumscris melodiei copiilor din *Requiem aeternam* (Ex. 5a) şi gamei descendente a trombonului din *Dies irae* (Ex. 5b) care, după ce este corelat deseori cu ideile de pace şi inocență, capătă în final configurația modului lidian. Acelaşi mod este aplicat şi în *Parabola bătrânului si tânărului*, unde inflexiunea spre *fa#* intensifică culoarea lui *Do* major, iar finalul *Let us sleep now...* asigură evoluția de la structura pentatonică inițială, la modul lidian pe *re*.

[8] Potrivit opiniilor lui Peter Evens, reluarea sistematică a unui element de expresie originar nu ar trebui să încurajeze atribuirea unei semnificații *dramatice* sau programatice mult prea limitată acestei lucrări. Deryck Cooke a remarcat faptul că, mulți dintre compozitorii sec. XIX şi XX care au valorificat intervalul de 4+ cu conotații originale, sinistre (*diabolus in musica*), au operat o modificare a vârfurilor intervalice, în scopul estompării disonanțelor cauzate de infiltrarea acestui interval în gama majoră diatonică. *Fa#* şi *sib* au fost introduse pentru prima dată în Evul mediu pentru a anihila efectul 4+ (*fa-si*) din gama diatonică *Do* major. (Mervyn Cooke, *Britten. War Requiem*, *op. cit.*, p. 58).

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 5



În ciuda tuturor procedurilor operate pe parcursul acestei lucrări, compozitorul B. Britten nu reuşeşte să ne ofere răspunsuri clare cu privire la problema războiului şi a păcii. Din acest considerent, cursivitatea melodică a momentului final este suspendată brusc prin readucerea tritonului do-fa# în planul clopotelor tubulare şi a rugăciunii pe care o intonează copiii în momentul expunerii framentului liturgic *requiem aeternam*. O notă descurajatoare este atribuită intonației corale finale care prelucrează materialul muzical din *Kyrie*, ce se va continua cu replica *Requiescant in pace*, al cărei acord final (*Fa*) încheie definitiv muzica din *War Requiem*.

Deşi meritele atribuite maestrului B. Britten şi lucrării s-au dovedit a fi substanțiale, câțiva dintre cei care au opus rezistență în fața operelor autorului au urmărit să puncteze mai curând insuficiențele de ordin muzical. În această categorie ar putea fi inclus şi Michael Kennedy, care a remarcat în rândurile ascultătorilor dezamăgirea față de *sentimentalismul* ultimelor segmente ale lucrării, precum şi față de *dezechilibrul* dintre creativitatea muzicală a secvențelor genului şi orchestrarea fragmentelor extrase din poemul de război al lui W. Owen. Cele două *defecte* muzicale citate de Kennedy (*dulcegăria* paginilor finale şi *dezechilibrul* dintre limba latină şi secvențele poetice) reprezintă de fapt elemente care contribuie semnificativ la configurarea impactului ironic obținut prin intermediul orchestrării operei.

În mod paradoxal, acest aspect a fost recunoscut de însuşi Kennedy în dezbaterile sale privind nevoia de detaşare personală în timpul audierii muzicii *Requiem*-ului, în scopul evaluării meritelor artistice ale acesteia.

Nimeni dintre cei care au asistat la prima reprezentare a lucrării în catedrala din Coventry nu a ascultat-o cu *obiectivitatea* necesară... Iar dacă *War Requiem* a fost lăudat la început în mod extravagant, reacția care s-a născut mai târziu a urmat o traiectorie opusă. Dacă cineva se uită la ea liniştit, fără implicare pasională – ceea ce nu ar fi posibil niciodată – identifică o inegalitate de creație între secvențele liturgice mari şi realizarea lui Owen. Asemănarea ... cu *Requiem* de Verdi (şi, de asemenea, cu simfonia *Ressurection* de Mahler) în *Dies irae* este tulburătoare, scrierea orchestrală fiind mult mai evidentă şi mai convențională. Totuşi, se pare că acest lucru a fost intenționat de Britten în scopul evidențierii detaliate a instrumentației din poemele lui Owen

Scanned with OKEN Scanner

(orchestrarea acestora în stil cameral situându-se la cel mai înalt nivel). Nu este deloc surprinzător faptul că aranjamentele muzicale din fragmentele poetice ale lui Owen sunt cele mai bune, iar muzica asociată acestora, cea mai caracteristică, deoarece Britten *se află în elementul său când lucrează cu locurile întunecate şi secrete ale inimii, mai degrabă cu intimitatea, decât cu realităţile publice*[9].

Remarca lui Kennedy că *Britten este în elementul său când lucrează cu locurile întunecate şi secrete ale inimii, mai degrabă cu intimitatea decât cu realităţile publice*, ne determină să credem că *War Requiem* ar putea stârni interesul inclusiv prin puternica dihotomie realizată între anxietatea personală şi responsabilitatea publică, care prevalează în compoziţiile *Billy Budd*, *Gloriana*, *The Turn of the Screw*, *Death in Venice*, semnate de acelaşi autor.

Peter Heyworth a subliniat aşa-numitul *defect Verdi*, afirmând că pe măsură ce lucrarea se apropie de final, compozitorul plasează *un voal de consolare* peste noianul de suferinţă şi sacrificiu[10]. O similară lipsă de receptivitate faţă de spiritul ironic al lucrării *War Requiem* a fost devedită şi de Peter Shaffer, potrivit căruia, *War Requiem* este aproape singura dintre lucrările muzicale contemporane capabilă să ne oferă o *adevărată consolare*[11].

În schimb, Peter Stadlen a ripostat fără reţinere în faţa criticilor care s-au dovedit interesaţi mai mult de aspectele religiozităţii compozitorului şi nu atât de valoarea lucrării în sine. *Nimeni dintre cei care se trudesc în interpretarea eronată că War Requiem izvorăşte din convingerile religioase* considera Stadlen, *nu ar putea înţelege pe deplin această grozavă manifestare a credinţei în omenire... Este înduioşător să constaţi că ateul convins poate fi la fel de sensibil ca şi un credincios... Totuşi, nu este nevoie să analizăm prea mult dacă confruntarea textului* Requiemului *cu poemul de război al lui Owen a fost făcută în spirit ironic... acest fapt este dificil de pretins unui compozitor care se întoarce atât de des la temele sacre*[12].

Meritul unor astfel de teoretizări, fie ele şi contradictorii, este acela că ne canalizează orientarea spre surprinderea adevăratelor semnificaţii pe care le deţine creaţia funebră a compozitorului B. Britten în contextul muzicii universale şi care, potrivit concepţiei lui C. Mason, ocupă cel mai semnificativ loc în istoria muzicii corale engleze de la Edgar Varèse (*Visul lui Gerontius*) până în epoca modernă.

În acord cu opiniile aceluiaşi autor, prin intermediul lucrării *War Requiem*, autorul britanic a înfăptuit nu doar o renaştere a operei engleze, dar a şi contribuit, mai evident decât oricare dintre contemporanii săi, la perpetuarea tradiţiei corale engleze.

---

[9] *War and eroticism*, Listener, 13 februarie 1986, în: Mervyn Cooke, *op. cit.*, pp. 86-87.
[10] *Time & Tide*, 7 iunie 1972, în: Mervyn Cooke, *op. cit.*, p. 87.
[11] *Question of faith*, Daily Telegraph, 3 august 1964, în: Mervyn Cooke, *op. cit.*, p. 87.
[12] Mervyn Cooke, *op. cit.*, pp. 87-88.

Scanned with OKEN Scanner

Ținând seama de numeroasele întrebări neliniştitoare pe care această operă unică le stârneşte în rândurile sociale şi artistice, suntem îndreptățiți a rezerva compozitorului Benjamin Britten şi creației sale un loc special în rândul maeştrilor muzicii moderne, care au completat cu un desăvârşit simț al responsabilității lista creațiilor vocal-simfonice în decursul secolului XX.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

BOUCOURECHLIEV, André – *Igor Stravinski*, Paris, Editura Fayard, 1989

BYLANDER, Cindy – *Krzysztof Penderecki. A Bio-Bibliography*, Westport, Connecticut, Praeger Publishers, 2004

CHASE, Robert – *Dies irae - A Guide to Requiem Music*, Oxford, The Scarecrow Press, 2003

COOKE, Mervyn – *Britten. War Requiem*, Cambridge University Press, ed. rev., 2005

JAY GROUT, Donald – *Storia della musica in Occidente*, Milano, Editura Feltrinelli, 2009

MONTALEMBERT, Eugène de, ABROMONT, Claude – *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Editura Fayard, 2010

MUSSAT, Marie-Claire – *Trajectoires de la musique au XX siècle*, Paris, Editura Klincksieck, 2002

OLIVER, Michael – *Benjamin Britten*, New York, Phaidon Press, 2008

POP, Adrian – *Requiem-ul românesc*, Cluj - Napoca, Editura MediaMusica, 2004

POULAT, Émile – *Liberte laicité*, Paris, Editura Du Cerf/Cujas, 1988

SOVTCHINSKI, Pierre – *Igor Stravinski*, Paris, Editura Fayard, 1989

SWAIN, P. Joseph – *Historical Dictionary of Sacred Music*, Oxford, The Scarecrow Press, 2006

TRANCHEFORT, François-Rene et collaborateurs – *Guide de la musique sacre et chorale profane – De 1750 à nos jours*, Paris, Editura Fayard, 2008

VOIRIN, Luc – *Un historique du requiem*, Paris, Editura L'Harmattan, 2001

VON DER WEID, Jean-Nöel – *La musique du XX ciecle*, Paris, Editura Hachette Littératures, 2005

IN MEMORIAM ELISE POPOVICI

Profesor dr. **Cornelia Apostol**
Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă*, Iași

11 mai 1921 – 25 iulie 2011

- Ce mai faceți doamnă profesoară?

- Mă bucur să te aud, Cornelia. Ce să fac, bine. Am mai terminat de compus un concert pentru pian şi orchestră, am făcut ultimele retuşuri la un cvartet şi nişte aranjamente ale unor compoziții mai vechi. Acum m-am întors de la Casa Enescu unde mi s-a dedicat o seară în care s-a cântat din compozițiile mele.

Invariabil, convorbirile telefonice cu fosta mea profesoară de muzică de cameră la Conservatorul *George Enescu* din Iaşi arătau o persoană plină de energie, cu o bogată activitate profesională pe care un necunoscător nu le-ar putea bănui la cineva aflat la 80 sau la 90 de ani. Spiritul viu, neastâmpărul, spontaneitatea îi păstrau nealterate dorința de muncă, de comunicare (verbală şi non-verbală, specifice profesiei sale) susținute de un intelect iscoditor, veşnic la curent cu ultimele noutăți.

Influențată de mediul ieşean, care după 1818 a permis afirmarea femeii-compozitor şi interpret, Elise Popovici atacă cu success atât domeniul componistic cât şi pe cel interpretativ.

Întinsă pe toată durata vieții, activitatea de pianistă începută la Iaşi şi continuată pe mai toate scenele țării şi în special în Bucureşti a putut fi admirată ca solistă în recitaluri şi concerte pentru pian şi orchestră sau pentru două piane, precum şi împreună cu soliști vocali sau instrumentişti în lucrări camerale. În calitate de maestru corepetitor la Opera Română din Iaşi pregăteşte 35 de lucrări de operă, operetă şi balet cu soliştii şi ansamblurile (muzical şi coregrafic) acestei instituții pe care-i acompaniază şi în concerte (arii, duete, ansambluri, lieduri, romanțe). La cererea dansatoarei Clara Volini şi a maeştrilor de balet Vera Proca şi Petre Bodeuț, Elise Popovici compune special pentru recitalurile lor în care îi şi acompaniază.

Cariera componistică a început-o înainte de mijlocul secolului XX tot la Iaşi şi abordează atât lucrări instrumentale sau camerale, cât şi lieduri, lucrări corale, simfonice, vocal-simfonice şi concertante. Lucrările au resimțit toate acumulările strânse de-a lungul timpului: baza clasică-romantică-impresionistă, tiparul folcloric şi elementele seriale, toate contopindu-se într-o oarecare măsură prin existența unor afinități cu modalul, cromatismele, ritmurile pregnante şi desfăşurarea melodică la care nu renunță. *Apariția mai mult ori mai puțin pronunțată a aspectului folcloric ori serial în lucrările mele nu sunt o reîntoarcere la folclor ori serialism, ci o continuitate, înscriindu-*

Scanned with OKEN Scanner

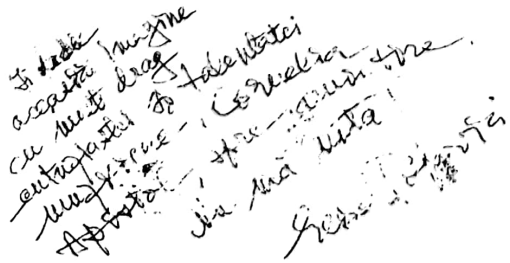
se evolutiv în activitatea mea componistică, îmi mărturisea profesiunea de credință compozitoarea. Influențată de profesia de pianist adresează acestui instrument numeroase compoziții întinse pe un spațiu larg formal și stilistic ce au fost deseori interpretate de autoare și de numeroși alți pianiști, fiind înregistrate în fonoteca de la Radio București, care le și difuzează.

Membră a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România din 1951 și a Societății Internaționale de Muzică Contemporană, Elise Popovici primește pentru compozițiile sale premiul III în 1952, mențiune la Concursul Uniunii Compozitorilor din România și mențiune la Concursul de Creație Radio în 1953, premiul II la Concursul Național de Creație din 1955 și două mențiuni la Concursul Internațional de Creație de la Varșovia în 1952 și 1955.

Cariera didactică o începe la Conservatorul George Enescu din Iași, în calitate de corepetitor la clasele de operă și instrumente, asistent la disciplinele armonie și contrapunct, lector, conferențiar și profesor universitar la muzică de cameră și o continuă la București. După cum observăm și activitatea didactică abordată atât la disciplinele practice, cât și la cele teoretice este foarte bogată și diversificată, precum și cea interpretativă. Îmi amintesc că noi, studenții ne întrebam cum de reușește să facă atâtea? Explicația: dragostea pentru muzică, o energie debordantă și un optimism ce nu au părăsit-o toată viața, care nu a fost lipsită de grele încercări. Cunoașterea temeinică, nu numai teoretică, ci și practică, a ceea ce ne preda, seriozitatea și severitatea profesorului pe care le impunea, dar pe care le și cerea studenților în abordarea fenomenului muzical, dublate de căldura omului Elise Popovici în înțelegerea problemelor particulare ale tinerilor săi învățăcei au făcut-o deopotrivă temută și iubită, determinându-i pe mulți să o consulte și după terminarea studiilor.

Vizând toate laturile bogatei sale activități sau doar pe unele, numeroase enciclopedii fac numele Elise Popovici cunoscut lumii: *Literatur für viola* – Östereich 1976, *International Encyclopedia of Women Composers* – New-York, 1980, *Repertoriul general al creației muzicale* – București, 1979, 1981, *Who's Who* – Cambridge, 2002, *Who's Who* – România, 2002, nominalizare la *Woman of the year 2003*.

Prin această schiță de portret am încercat să omagiez pianista, compozitoarea, profesoara Elise Popovici a cărei energie s-a stins la 25 iulie 2011. Îi suntem recunoscători pentru tot ce ne-a dat muzical, artistic și pedagogic.



Nu vă vom uita, draga noastra profesoară!

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA ŞI VALENŢA SA RELIGIOASĂ

Profesor **Maria Asiei**
Liceul Teoretic *Vasile Alecsandri*, Săbăoani, Neamţ

Cântaţi Dumnezeului nostru, cântaţi,
Cântaţi Împăratului nostru , cântaţi!
Că Împărat a tot pământul este Dumnezeu;
Cântaţi cu înţelegere!
Psalmul 46

n calendarul creştin ortodox, 2013 este anul omagial al Sfinţilor Împăraţi Constantin şi Elena, cinstind pomenirea împăratului ce prin Edictul de la Milan din anul 313, a liberalizat creştinismul.

Pe meleagurile noastre, credinţa creştină a fost sădită de cel dintâi chemat dinte apostolii Mântuitorului Hristos, Sfântul Andrei.

Un rol deosebit în răspândirea credinţei creştine peste veacuri, revine muzicii. Biserica română face parte din familia bisericilor ortodoxe din sud-estul Europei, iar muzica practicată aici poartă numele de muzică bizantină.

Caracteristici ale muzicii bizantine sunt:

- notaţie psaltică, cuprinzând semne referitoare la mersul melodic;
- scări muzicale specifice, numite glasuri sau ehuri (în nunăr de 8);
- vocală, fără acompaniament şi fără suport armonic(doar cu ison);
- linie melodică bogat ornamentată etc.

Muzica bizantină, numită şi muzică psaltică, a fost practicată începând cu primii cântăreţi de psalmi, iar mai apoi de preoţi şi dascăli-pedagogi formaţi la şcolile de muzică bizantină de pe lângă mănăstirile Neamţ, Putna sau Cozia.

Principala slujbă a serviciului religios o constituie Liturghia, în sincretismul căreia muzica reprezintă un element important. Mare parte din momentele unui serviciu de cult, purtătoare ale învăţăturii creştine, o reprezintă cântările-rugăciuni. Pornind de la faptul că *cel care se roagă cântând, se roagă de două ori*, deducem implicarea ce revine muzicii în a spori evlavia credincioşilor. Şi dacă *frumos e cântecul ce nu-l poţi uita*, profesorul de muzică poate şi trebuie să aibă un rol important în a pune în valoare lucrări de gen şi în realizarea acestui deziderat.

Muzica religioasă cuprinde pe lângă muzica psaltică şi lucrări cu tematică religioasă de mare valoare, ale unor compozitori precum Anton Pann, Gheorghe Cucu, Gavriil Musicescu, Ioan

Scanned with OKEN Scanner

Popescu- Pasărea, Nicolae Lungu, Alexandru Podoleanu şi alţii, care au creat adevărate bijuterii muzicale, pline de învăţătură şi simţire creştină.

Ca artă a sunetelor cântate, muzica exercită o puternică înrâurire spirituală – Al. Popescu Mihăeşti. Nu doar textele-rugăciuni, ci însăşi muzica din cântările religioase este purtătoare de mesaj ce îndeamnă la menţinerea şi întărirea legăturii cu Dumnezeu, la autoanaliză, purificare şi sensibilizare, confirmând puterea modelatoare pe care muzica o are asupra stării psihice a omului.

Nu se poate să fi ascultat *Îngerul a strigat* sau *Lumină Lină* sau *Miluieşte-mă Dumnezeule* (Psalmul 50) şi să nu-ţi vibreze sufletul, iar ochii să se îndrepte către cer, dincolo de graniţa unor confesiuni.

Membru al Academiei Române şi al Academiei Spirituale din Kiev, reputatul reprezentant al culturii şi spiritualităţii romaşcane, episcopul Melchisedech Ştefănescu, un *neasemănat iubitor şi proteguitor al artelor şi îndeosebi al muzicii bisericeşti de psaltichie monodică sau de compoziţie armonică*, a avut preocupări deosebite legate de transpunerea scriiturii psaltice în notaţie liniară. În acest sens, el va trimite în Rusia, pentru o perioadă de doi ani, pe muzicianul Gavriil Musicescu, care, reîntors, va contribui la întocmirea lucrării de referinţă – *Anastasimatarul*.

Credinţa nu este doar un apanaj al omului simplu sau de anumită vârstă. Eminentul pedagog român G. G. Antonescu consideră că *pe măsură ce înaintăm în domeniul cunoaşterii ştiinţifice, ne apropiem de Dumnezeu. Un individ poate cuprinde mai multe valori dar legătura lor unificatoare va lipsi, atât timp cât valoarea religioasă nu li se alătură* – T. Vianu.

Educaţia religioasă nu se reduce la o simplă îndoctrinare, ea trebuie să spiritualizeze mai profund ceea ce graţia divină a creat în om, contribuind astfel la dezvoltarea personalităţii sale. Experienţa religioasă îl face pe om să înţeleagă şi să acţioneze mai bine, îi luminează spiritul. Educaţia religioasă este specific umană şi nu se face prin constrângere, ci prin libertate şi opţiune. Într-o societate în care lipsa de modele reprezintă o criză atât de acută, străduania de a fi desăvârşit *precum Tatăl nostru este*, poate fi ţelul salvator, iar educaţia religioasă nu urmăreşte crearea unui popor de sfinţi, ci doar apropierea de adevărul Evangheliei. Aceasta se realizează în familie, în şcoală şi în biserică. Biserica trebuie să construiască suflete conştiente şi un ajutor preţios îl poate primi de la şcoală, pentru că educaţia religioasă instituţionalizată este o formă de racordare la sisteme de valori alternative. *De ce ar rămâne şcoala în afară, dacă ea îşi propune formarea intelectuală, morală, estetică, patriotică* – R.Vulcănescu.

În şcoală însă, educaţia religioasă nu se rezumă doar la ora de religie, deoarece şi în cadrul altor discipline se poate relaţiona cu principiile creştine. Morala creştină este o morală a dragostei faţă de semeni şi de Dumnezeu, o morală care îl învaţă pe om să se elibereze de instinctele primare şi să devină mai bun.

Scanned with OKEN Scanner

Dar Joseph Haydn spunea *...mi-ar părea rău să știu că am făcut doar plăcere oamenilor cu muzica mea, eu am vrut să-i fac mai buni*, deci muzica și religia își dau adesea mâna în a contribui la modelarea caracterului și a personalității umane.

Martin Luther acordă mare interes muzicii și misiunii sale religioase întrucât era de părere că *muzica îi face pe oameni mai răbdători și mai buni, mai modești și mai cumpătați. După teologie nici una dintre arte nu poate fi egalată cu ea.*

Țelurile educației religioase în școală, pot fi atinse și prin contribuția Educației Muzicale. Astfel, muzica religioasă nu poate lipsi din educația muzicală a elevilor, întrucât ea completează cultura muzicală generală a acestora și vizează sensibilizarea elevilor față de valorile culturale, estetice și morale. În acest sens, încep ora de Educației Muzicală cu intonarea unei scurte rugăciuni pentru copii. În preajma marilor sărbători creștine, am cuprins în planificarea *personalizată* și teme din muzica religioasă. În cadrul acestor lecții am discutat despre înfrățirea muzicii religioase cu cea populară în colinde, cântece de stea și am cântat astfel de exemple muzicale.De asemenea, am cântat împreună *Cu noi este Dumnezeu* și *Hristos a înviat*, urmărind și elementele de limbaj muzical specifice muzicii religioase.

Într-o clasă numai cu elevi de confesiune catolică (clasa a-IX-a) am cântat trei variante de *Tatăl Nostru* (Anton Pann, Ciprian Porumbescu și Ion Ghica - Comăneşti). Am învățat împreună una din variante, aleasă de elevi, apoi am discutat pe baza elementelor de conținut, expresivitate, mesaj și morală. Au cântat și ei: *Doamne, mărire Ție Îți cântăm în cor...* Am concluzionat că lucrarea muzicală aparține lui G. Fr. Handel și am comparat cu un *Cântec de biruință* din oratoriul *Juda Macabeul*. Am cântat împreună, apoi: *Sfânt, Preasfânt e Domnul Slavei...*, constatând împreună că muzica aparține *Titanului de la Bonn* al simfoniei clasice.

Astfel, elevii au realizat că muzica religioasă, alături de cea populară, a stat la baza unor lucrări de factură cultă: muzica lui Johann Sebastian Bach, *Missa Solemnis* de Ludwig van Beethonen, *Recviemul* de Wolfgang Amadeus Mozart sau *Oratoriile* lui Paul Constantinescu și multe alte lucrări de mare valoare.

În concluzie, pluralismul cultural și confesional trebuie respectat în interesul educației muzicale și al celei religioase care propune, nu impune anumite elemente. Muzica este *...graiul fără cuvinte pe care îl înțeleg toate neamurile*, așa cum afirma Carl Maria von Weber și are darul de a uni suflete în numele unui țel, al unor trăiri și sentimente înălțătoare.

BIBLIOGRAFIE

POSLUȘNICU, Gr. Mihail – *Istoria musicei la români*, București, Editura *Cartea Românească*, 1928

BÂRSĂNESCU, Ștefan – *Pedagogia pentru școlile normale și seminarii*, Craiova, Editura *Scrisul românesc*, 1927

VASILE, Vasile – *Metodica educației muzicale*, București, Editura Muzicală, 2004

Scanned with OKEN Scanner

SERGHEI PROKOFIEV – UN NOVATOR ÎN PLAN ARMONIC

Drd. **Mihaela-Georgiana Balan**
Conducător ştiinţific, Prof. univ. dr. **Laura Vasiliu**
Universitatea de Arte *George Enescu*, Iaşi

Contemporan cu Cl. Debussy, A. Schönberg, cu A. Skriabin şi I. Stravinski, cu G. Enescu şi B. Bartók, cu E. Varèse şi O. Messiaen, într-un context istoric, cultural şi artistic policrom, extrem de diversificat, Serghei Prokofiev (1891-1953) a optat pentru un stil propriu, original, pe care l-a menţinut şi perfecţionat pe parcursul evoluţiei sale componistice. *De la bun început, Prokofiev s-a afirmat ca un spirit novator, un nonconformist prin excelenţă, un cutezător aspirant la originalitate, fiindu-i caracteristică spontaneitatea şi fantezia îndrăzneaţă, prospeţimea şi siguranţa invenţiei*[13].

Caracterul înnoitor se sprijină, în primul rând, pe **armonia complexă**, cu o serie de soluţii inedite, paradoxale, după cum va rezulta şi din analiza *Sonatei nr. 7 pentru pian op. 83. Departe de atonalism şi dodecafonie, vizionarul compozitor testează cu succes valenţele formative ale* ***politonalismului*** *şi* ***polimodalismului,*** *promovând un concept armonic de sinteză gravitaţional-geometrică, în care acţionează principii de* ***stratificare polifuncţională*** *şi structuri acordice corelate prin raporturi distanţiale*[14].

În domeniul muzicii pentru pian, S. Prokofiev a fost un compozitor prolific, precum colegii săi mai vârstnici de generaţie, A. Skriabin şi S. Rahmaninov. A scris un număr impresionant de lucrări dedicate pianului, novatoare sub aspectul arhitecturilor sonore şi al limbajului armonic, dovedind o fantezie mereu revigorantă, ingenioasă. Creaţia sa instrumentală se desfăşoară între două lucrări reper: *Sonata pentru pian op. 1* şi cea numerotată cu *op. 137*, nefinalizată. Genul de sonată conferă o valoare sporită lumii pianistice concepute de compozitorul rus, dincolo de numeroasele miniaturi (piese, studii, toccata, *Viziunile fugitive*), prin modul de organizare sonoră, arhitectonică şi armonică. După cum va reieşi din analiză, câteva din aspectele definitorii sunt **întrepătrunderea dintre funcţionalitatea armoniei tradiţionale şi principii de organizare simetrică a relaţiilor tonale şi a structurilor acordice inserate**; predomină **armonia tono-modală cu rupturi armonice şi modulaţii cromatice**. Multitudinea aspectelor caracteristice armoniei şi formei din sonatele lui S. Prokofiev relevă **fundamentul neoclasic** pe care se sprijină gândirea compozitorului.

---

[13] Vasile Iliuţ, *De la Wagner la contemporani*, vol. IV, Bucureşti, Editura Muzicală, 1998, p. 33.
[14] Gheorghe Duţică, *Universul gândirii polimodale*, Iaşi, Editura Junimea, 2004, p. 72.

Scanned with OKEN Scanner

În cele zece sonate, mai mult decât în celelalte genuri pianistice, compozitorul este preocupat să inoveze, să găsească un limbaj *capabil să exprime emoții tari*[15]. Pe parcursul acestora, Prokofiev își conturează stilul prin melodiile de o diversitate debordantă, uneori lineare, alteori discontinue, prin originalitatea expresiei, prin armoniile rafinate, dinamizate cu ritmuri pregnante și de mare efect, prin forme și arhitecturi tradiționale, restructurate și redimensionate dintr-o perspectivă ingenioasă.

Din punct de vedere istoric, S. Prokofiev reușește performanța unei sinteze surprinzătoare între vechi și nou, preluând elemente din clasicism și romantism (structuri, sonorități, frazări), strecurându-se printre *atracțiile* și *tentațiile* avangardiste, dar menținând tipologia de bază (de exemplu, concepția de ansamblu asupra sonatei ca gen multipartit).

Sonata nr. 7 pentru pian op. 83 este structurată în trei mișcări contrastante:

1. *Allegro inquieto* (centrul si bemol)
2. *Andante caloroso* (Mi major)
3. *Precipitato* (Si bemol major)

De la bun început, observăm **simetria centrilor sonori** din cele trei părți, prin **relația de pol-antipol**, specific sistemului tonal-axă teoretizat de Béla Bartók. Astfel, Mi major se află la pol opus față de Si bemol major în cercul cvintelor, cele două tonalități aflându-se la distanță de șase cvinte.

Scriitura este preponderent omofonă, cu întrepătrunderi polifonice. Forma – relativ succintă și clară. Remarcăm prezența unor contraste interioare puternice, date de rupturile armonice, schimbări agogice sau dinamice bruște.

Sonata nr. 7 poate fi considerată o mostră a gândirii muzicale prokofieviene, după cum afirmă și Gheorghe Duțică: *De fiecare dată, contactul cu muzica lui Prokofiev surprinde prin soluțiile armonice inedite, paradoxale, ceea ce dă consistență caracterului de excepție al conexiunilor fiind acutizarea proceselor de* ***discontinuitate****, de* ***ruptură*** *în raport cu linearitatea normativelor consacrate de tradiția tonal funcțională*[16].

Partea I – *Allegro inquieto*

Serghei Prokofiev tratează forma de sonată într-o manieră clasică beethoveniană. După tema principală dinamică, care este alcătuită din 64 de măsuri, urmează puntea formată din trei faze tradiționale, apoi tema secundară, expusă pe un centru sonor contrastant.

[15] Serghei Prokofiev, *Autobiografie. Însemnări*, București, Editura Muzicală, 1962, p. 27.
[16] Gheorghe Duțică, *op. cit.*, p. 72.

Scanned with OKEN Scanner

1) EXPOZIȚIE

A			**punte**		**B**	**Tranziție**
A1 tranz.	A1 tranz.	A2 A	fI tema punții	fIII		**spre dezv.**
9 + 18	8 + 9 + 8+8	4	12 + 13	+ 34	8+13+8 +	3
si b	↑				la b /la	
	m. ritmic					

2) DEZVOLTARE (ms. 155-337) unde distingem câteva momente familiare:

- Ms. 164 – repetarea aceleiaşi formule ritmico-melodice;
- Ms. 182-185 – motivul ostinat β din A1;
- Ms. 186-189 – tema I A1 din grupul tematic principal;
- Ms. 206-210 – motivul ostinat β;
- Ms. 211-215 – prelucrarea lui A1;
- Ms. 215-217 – motivul ritmic;
- Ms. 218-221 – A2;
- Ms. 269-273 şi ms. 281-285 – tema a doua B;
- Ms. 304-337 – material din faza a doua a punții din expoziție.

Posibile zone de gravitație tonală: ms. 168 – Do/do (acordul major-minor), ms. 197 – Si bemol /si bemol (acord major-minor), ms. 211 – mi minor, ms. 236 – Do, ms. 269-273 – re bemol /do, *idem* în ms. 281-285.

3) REPRIZĂ – inversată

B	**A1**	**Concluzie**
9 + 13	13+15+11	8+8
sib/si	Sib-Mib-Do	Sib

Armonia părții I se bazează pe **tonalitate lărgită**, centrul sonor al primei părți fiind si bemol. La nivel **microstructural**, partea I se evidențiază prin existența unor motive particulare, pregnante sub diferite aspecte:

α – ms. 5-6 = motiv ritmic, motoric.

β – ms. 24-25 = motiv ostinat.

a – ms. 1-4 = frază antecedent, alcătuită din celulele x (ms. 1) şi y (ms. 2);

b – ms. 7-9 = frază consecvent, alcătuită din două celule de tip x variat.

Temele au un aspect discontinuu, dat de posibilitatea divizibilității lor în mai multe perioade, respectiv motive şi celule. Grupul tematic principal (măsurile 1-90) – pe care îl putem

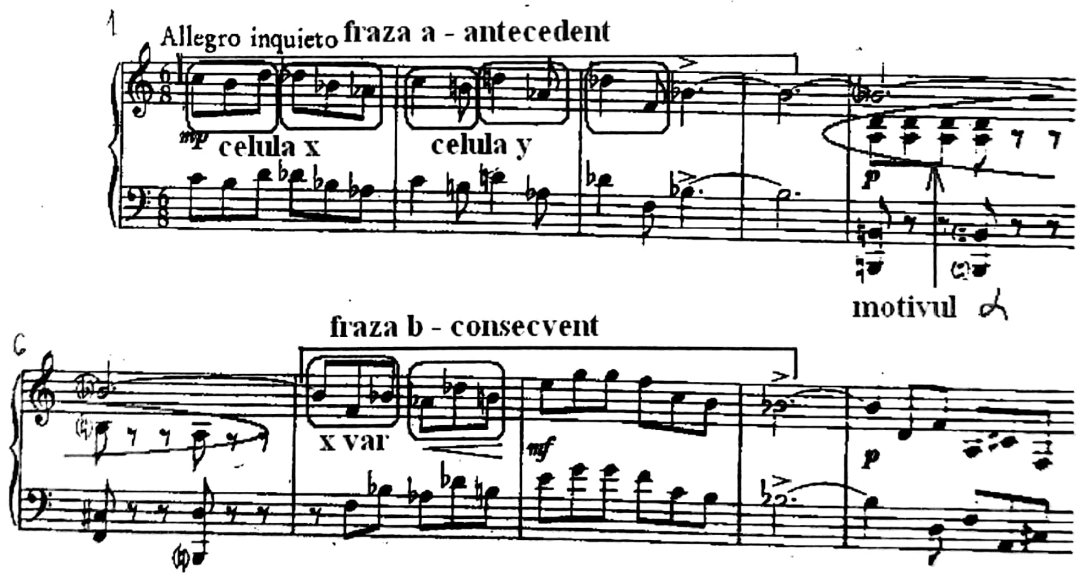
Scanned with OKEN Scanner

numi, conform viziunii analitice a lui Schönberg, ***Grundgestalt***[17] – este alcătuit din două idei distincte, notate cu A1 şi A2.

A1 este o temă nedefinită din punct de vedere tonal, pe o întindere de 9 măsuri, alcătuită din două fraze inegale (a+b = 5+3 = antecedent +consecvent), separate prin 2 măsuri reprezentând o replică ritmică. Remarcăm în acest caz că:

- antecedentul are o structură ce evoluează de la precipitare la destindere prin augmentarea duratelor, finalizându-se cu o cadență pe centrul sib; fraza a poate fi subîmpărțită în două celule, x şi y, unde x este reprezentat de prima măsură cu pulsație ternară constantă pe fiecare optime, iar y este constituit din succesiunea figurilor ritmice de tip troheu din măsurile nr. 2-3, după cum se observă şi în exemplul de mai jos.
- motivul ritmic, pe care l-am numit α, prezintă aceeaşi structură regresivă de la precipitare spre destindere;
- consecventul, notat cu b, deşi este în raport de asimetrie față de antecendent prin număr de măsuri (4 – 3), are o evoluție de tip culminativ în cadrul întregii perioade A1 şi este alcătuit din două celule de tip x variat, cu mici modificări intervalice.

Ex. 1 **Serghei Prokofiev** – *Sonata nr. 7*, p. I, ms. 1-9



La nivel **melodic**, observăm un proces de discontinuitate, de ruptură, manifestat prin juxtapunerea celor două celule contrastante, aparent lipsite de centru sonor de referință. Acesta se va fixa abia în măsura nr. 3, pe si bemol. În cazul celor două segmente melodice de tip x, observăm un proces de **scordatură melodică**, desfăşurat la semiton cromatic descendent, afectând primul segment prin mutația sunetelor si, re (→ si bemol, re bemol). Celula y aduce o augmentare ritmică şi o lărgire intervalică divergentă, concretizată prin succesiunea de secundă mică, terță mică, cvartă mărită, sextă mică, urmată de cadențarea pe centrul si bemol.

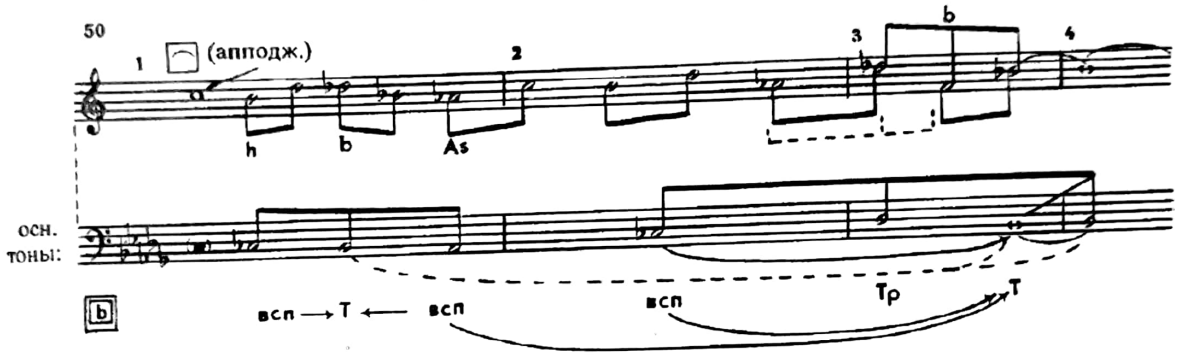
[17] În traducere din lb. germană, termenul înseamnă *formă de bază*.

Scanned with OKEN Scanner

În cadrul consecventului (măsurile 7-8), cele două planuri melodice se întrepătrund (sunetele naturale coexistă prin alternanță cu cele preluate din scordatură: fa, si bemol, la bemol, re bemol, si natural, mi, sol, fa, do, si, si bemol).

Muzicologul de origine rusă **Iuri Holopov** aduce câteva precizări interesante în legătură cu *Particularitățile armoniei temei principale: sunt preferate figurațiile, expuse monodic, dublate la octavă, iar monodia este o formă de expunere a armoniei în plan melodic (în desfășurare lineară) – trăsătură tipică lui Prokofiev*[18].

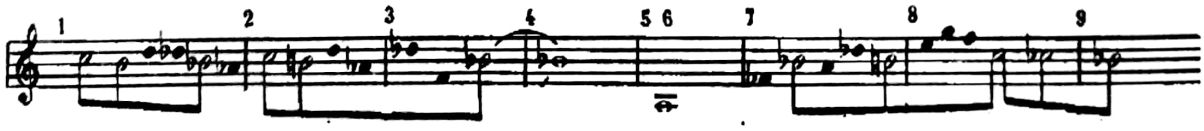
Ex. 2 Schema nucleelor armonice din tema principală, așa cum apare în viziunea lui Iuri Holopov



În continuare, autorul oferă o schemă relevantă pentru evidențierea ideii că sunt prefigurate nu doar acordurile, dar și **bisonurile (acorduri de două sunete, sau acorduri eliptice**, cum sunt acestea numite în cartea lui Holopov).

Nucleul melodic și cel metric din tema principală sunt complicate și deformate, după cum afirmă și Holopov în analiza sa. Scordatura melodică pe care am precizat-o anterior este văzută de muzicologul rus ca o succesiune de relații melodice cromatice (prin reducție), potențate cu ajutorul ritmului sincopat din măsurile 2-3, în care unele sunete au o forță de atracție mai puternică față de celelalte, după cum reiese și din schema realizată de Holopov.

Ex. 3



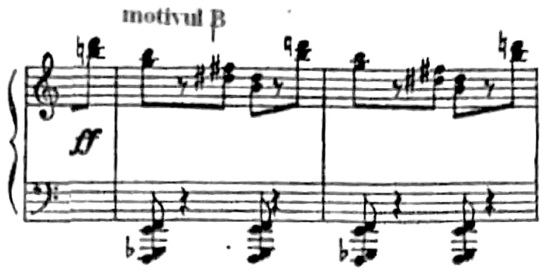
Este evident că întreaga primă perioadă a temei principale este fixată pe tonică (n.n. si bemol), care apare foarte des și grupează în jurul său celelalte funcții armonice. Acestea sunt de fapt niște relații normale clasice între stabil și instabil (după exemplul formei lui Beethoven)[19].

Semnalăm existența unui alt motiv ritmic, al cărui material sonor are identitate proprie, însă din punct de vedere ritmic, este originar din celula y. Vom nota acest nou motiv cu litera grecească β (ms. 24-25).

[18] Iuri Holopov, *Analiza armonică*, traducere din limba rusă de autor, Moscova, Editura Muzîka, 2001, p. 27.
[19] *Ibidem*, p. 28.

Scanned with OKEN Scanner

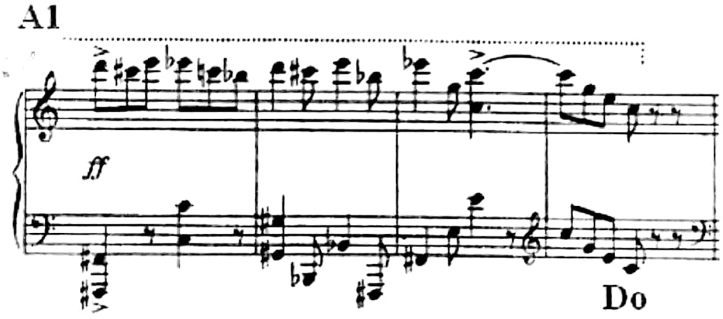
Ex. 4 **Serghei Prokofiev** – *Sonata nr. 7*, p. I, ms. 24-25



La nivelul structurii armonice, în acest pasaj observăm o construcție simetrică, raportată la intervalul bivalent de terță (mare/mică) dintre sunetele si – re/re#. Grupate două câte două, cele patru intervale de terță folosite în măsura 24 alcătuiesc două acorduri majore: pe sol şi pe si. Acestea au în comun doar sunetul si, a cărui terță are o dublă ipostază. Se creează astfel o **simetrie de translație** între două structuri acordice identice, dar contrastante din punct de vedere al relației tonale (Sol major – Si major = 4Q ↑). Pasajul se desfăşoară pe fondul ostinației ritmico-armonice din planul inferior, pe acordul constituit din două septime mari suprapuse (fa – sol b – mi – fa, septimele fiind fa – mi, sol b – fa).

În măsura 61 este reluat materialul temei principale, sub forma unei noi perioade, A1, transpus în registrul superior, la o secundă mare superioară. Se respectă acelaşi principiu al scordaturii melodice descris mai sus.

Ex. 5 **Serghei Prokofiev** – *Sonata nr. 7*, p. I, ms. 61-64



Iuri Holopov realizează o delimitare uşor diferită de cea prezentată în această analiză, considerând debutul punții în măsura 45, în momentul considerat aici ca A2. Problema este interpretabilă, astfel încât nu ne vom pronunța asupra corectitudinii sau eronării vreunei variante, deoarece există argumente valide pentru ambele situații.

- Pe de o parte, în măsura 45 observăm reliefarea unei noi idei muzicale, pregnantă în registrul grav, cu forță de personalizare atât melodică, precum şi ritmică;
- Pe de altă parte, Iuri Holopov o consideră pasaj modulant, dar precizează: *faza în care este continuată tema principală* (ms. 45-64)[20]. Aşadar, există încă o legătură puternică față de A1, pe care muzicologul rus a considerat-o ca faza I a punții.

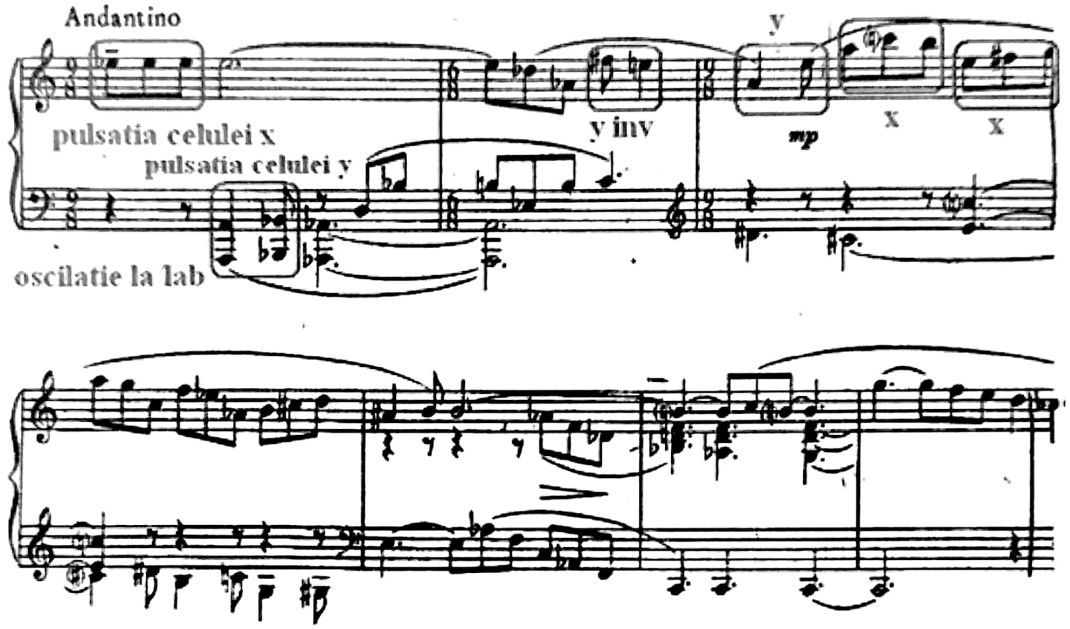
[20] Iuri Holopov, *op. cit.*, p. 27.

Scanned with OKEN Scanner

Tema a II-a este ambiguă din punct de vedere tonal, alcătuită din trei perioade (B, Bv şi B', cu structura de 8+13+8, având o coerență interioară mult mai pregnantă la nivelul materialului sonor, bazat pe prelucrarea aceleiaşi idei muzicale în cele trei perioade).

La nivel microstructural, se poate vorbi de o asemănare ritmică cu celulele x, y care compun antecedentul temei principale, dar într-o nouă ipostază. Celulele x, y apar regrupate, dispuse alternativ (măsurile 124 şi 126), sau inversate (celula y din măsura 125).

Ex. 6 **Serghei Prokofiev** – *Sonata nr. 7*, p. I, ms. 124-131



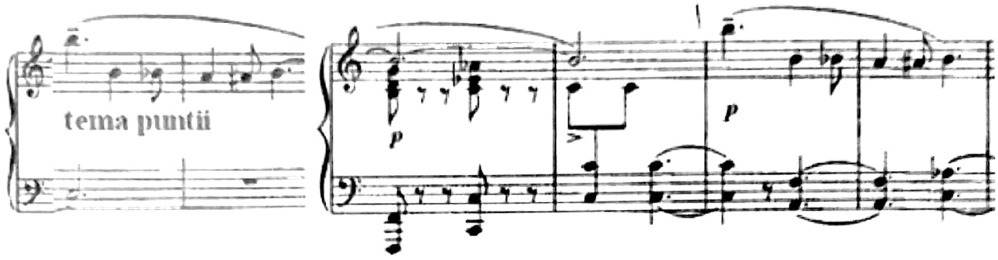
Deosebirea dintre cele două teme se bazează, aşadar, pe elemente de:

	Centru sonor	**Ritm**	**Microstructură**	**Scriitură**	**Caracter**
Tema I, A	si bemol cu trepte mobile	-simetric, -cu pulsație constantă, -ritm ternar pe metru binar	2 celule (x, y) + motivul ritmic α, grupate simetric → varietate microcelulară	Omofonă (urmată, în a doua perioadă a temei I, de o scriitură subtil polifonizată)	Discontinuu, fragmentat, eterogen, dat de grupajele celulare
Tema a II-a, B	la bemol, cu oscilație între lab-la natural	-asimetric, -cu pulsație fluctuantă, -ritm ternar pe metru ternar	Din punct de vedere ritmic (al pulsației), celulele x, y, întrepătrunse şi regrupate conform noilor necesități expresive	Polifonică nonimitativă (cu 3-4 planuri vocale)	Eterogen, dar închegat, unitar, dat de întrepătrunderea celulelor printr-o înlănțuire continuă

Scanned with OKEN Scanner

Puntea este alcătuită din trei faze, din care a doua este reprezentată de conturarea unei teme a punții, care se impune prin repetare (măsurile 77-89). Ultima fază a punții, cea mai amplă, se extinde pe un număr de 34 de măsuri și se încheie printr-un *poco meno*, pe o pedală pe sunetele la bemol și mi bemol, anticipând centrul sonor spre care gravitează discursul sonor în tema secundară (la bemol).

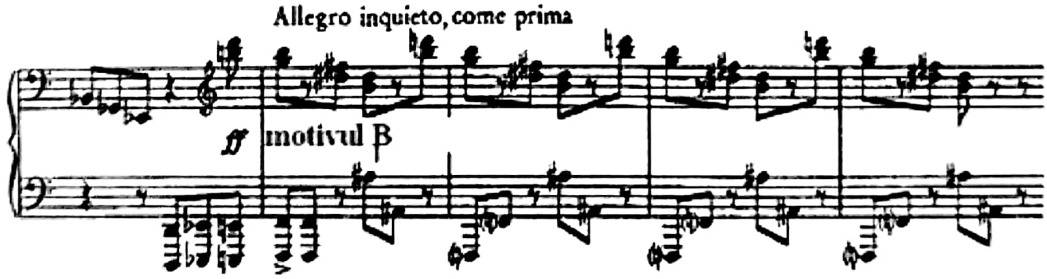
Ex. 7 **Serghei Prokofiev** – *Sonata nr. 7*, p. I, ms. 77-83



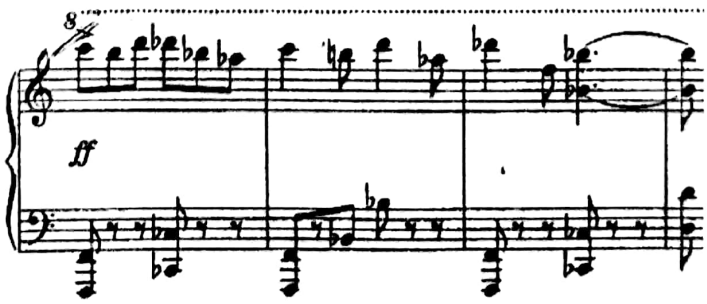
Tema punții se configurează prin suprapunerea a două planuri: cel superior, de tip linear, și cel inferior, acordic. Planul melodic, centrat pe sunetul si, se caracterizează printr-un joc cromatic oscilant între treptele alterate sol, la, si, rezultând o pendulare între ipostazele enarmonice ale sunetelor si b, la #, cu atracție în sens ascendent sau descendent, generând o succesiune de cromatisme directe (si – si b – la – la # – si becar).

Dezvoltarea se bazează pe material prelucrat atât din A, cât și din B. Se constituie dintr-o succesiune de reluări tematice, prelucrări ale temelor, motivelor, segmentelor tematice întâlnite în expoziție. Exemple:

Ex. 8 **Serghei Prokofiev** – *Sonata nr. 7*, p. I, ms. 181-185 – motivul β, construit tot printr-o simetrie de translație între două structuri acordice de tip major, construite pe aceleași sunete sol, si

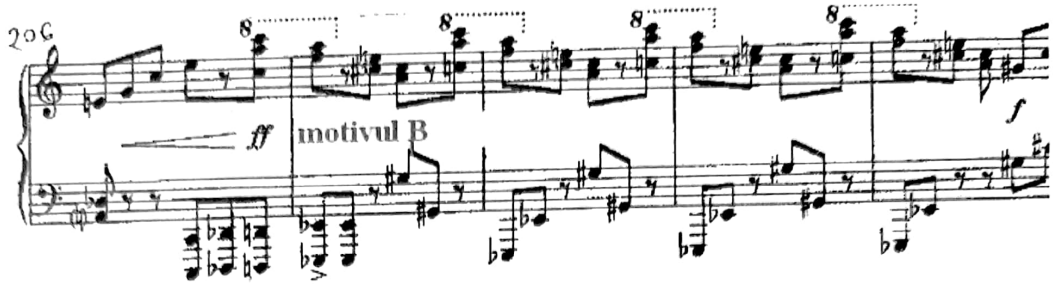


Ex. 9 **Serghei Prokofiev** – *Sonata nr. 7*, p. I, ms. 186-189 – tema principală A expusă la octava superioară față de expoziție

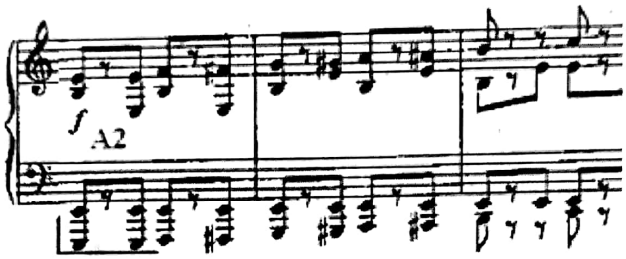


Scanned with OKEN Scanner

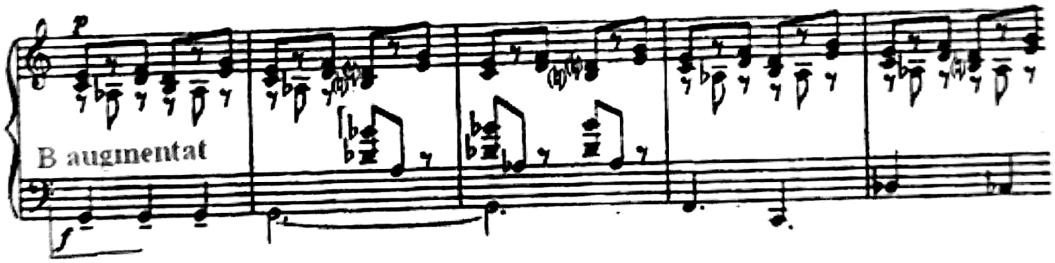
Ex. 10 **Serghei Prokofiev** – *Sonata nr. 7*, p. I, ms. 206-210 – motivul β, construit tot printr-o simetrie de translație între două structuri acordice de tip major, de această dată pe sunetele fa, la (gândite tonal, aceste acorduri se află la distanță de 4Q ↑)



Ex. 11 **Serghei Prokofiev** – *Sonata nr. 7*, p. I, ms. 218-220 – A2 în registrul grav



Ex. 12 **Serghei Prokofiev** – *Sonata nr. 7*, p. I, ms. 269-273 – tema secundară B augmentată, în planul inferior

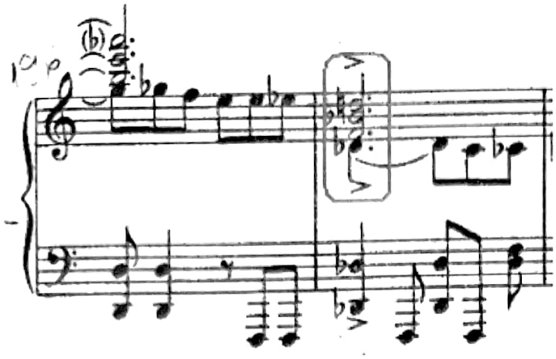


În măsurile 170 şi 197, compozitorul a utilizat două **acorduri de tip major-minor**, dar nu în varianta standard, adusă de Béla Bartók, ci într-o ipostază preconizată şi utilizată apoi de Stravinski în *Simfoniile pentru instrumente de suflat*, prin inversarea terțelor între planurile superior şi cel inferior. (Stravinski spunea că, în condițiile în care amplasarea terței mici sus, şi a celei mari jos este posibilă pentru realizarea unui acord major-minor, *atunci nu înțeleg pentru ce nu s-ar putea şi invers*![21]). În lucrarea *Armonia muzicii moderne*, Ede Terenyi este de părere că *în secolul nostru nu se pune numai problema antagonismului dintre major şi minor, dar şi cea a unității dialectice dintre sistemul armonic gravitațional şi cel geometric care se completează reciproc, asemeni unei imagini şi reflectării sale în oglindă*[22].

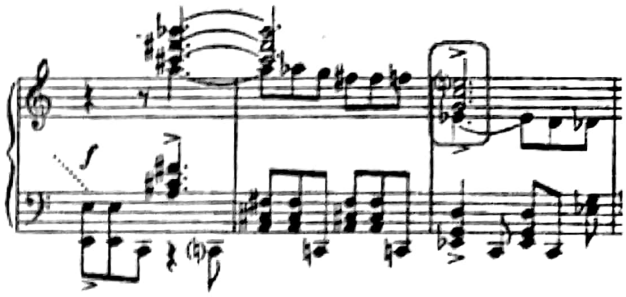
[21] Ede Terenyi, *Armonia muzicii moderne (1900-1950)*, Academia de Muzică *Gheorge Dima* Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2001, p. 29.
[22] *Idem.*

Scanned with OKEN Scanner

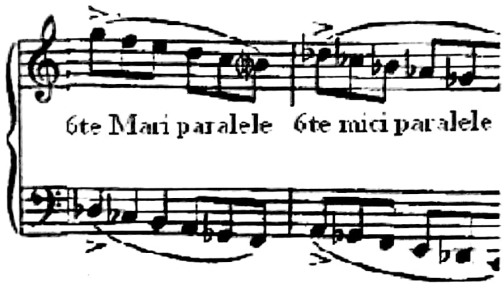
Ex. 13 ms. 168-170 → Do/do



Ex. 14 ms. 196-197 → Sib/sib

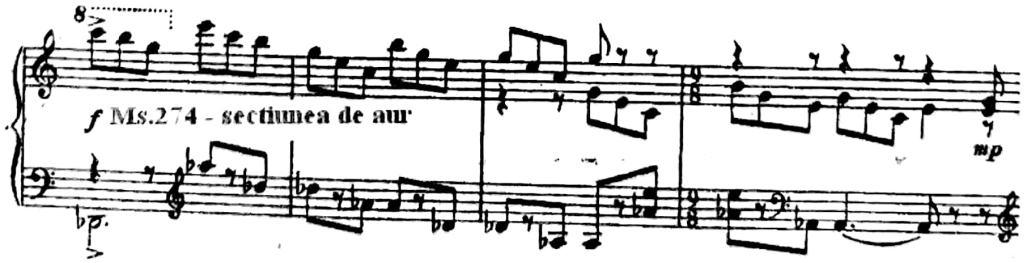


Ex. 15 **Serghei Prokofiev** – *Sonata nr. 7*, p. I, ms. 262-263 → observăm un paralelism de sexte mari, urmat de sextele mici, în ambele cazuri mixturile fiind concepute pe cadrul linear al unor hexacordii de tip locrian (pe si şi re în măsura 262, pe la şi fa în măsura 263).



Punctul culminant este – după principiul secțiunii de aur – în măsura 274 (din totalul de 412 de măsuri). Deşi nu este atins aici climaxul intonațional (există momente în partea I unde sunt atinse puncte sonore mai acute față de măsura 274), se poate vorbi de o acumulare de tensiune pe tot parcursul dezvoltării care îşi găseşte expresia sub forma reluării temei secundare, exemplificată mai sus în măsurile 269-274. Cadențarea B-ului pe sunetul re bemol din măsura 274 poate fi considerată un prag tensional printr-un travaliu dezvoltător îndelungat şi încărcat de atmosfera tensionată, beligerantă (tipică acestei sonate).

Ex. 16 **Serghei Prokofiev** – *Sonata nr. 7*, p. I, ms. 274-277



Repriza este inversată, readucând tema secundară într-o nouă zonă modală, al cărei centru sonor oscilează între si – si bemol, după care tema principală revine pe acelaşi centru ca în expoziție. Aşadar, se poate vorbi, şi dintr-o perspectivă modală, despre o **respectare a tiparelor**

Scanned with OKEN Scanner

structurale ale formei de sonată, prin aducerea în repriză a celor două teme pe acelaşi centru sonor, si bemol. Finalul se caracterizează prin reafirmarea concluzivă a motivului ritmic α.

Partea a II-a – ***Andante caloroso***

Formă: tristrofic + coda, o tranziție şi retranziție.

Schemă:

A	**tranziție**	**B**	**retranziție**	**Av**	**Coda**
A A1 A'		B B1 B2 B3			
8 + 8 + 7	8	8+12+17+10	19	5	5
Mi Re Mi	~ ~	Reb ~ Mi~si	~ ~	Mi	Mi
Andante caloroso		*Poco piu animato un poco agitato*		*Tempo I*	

Din punct de vedere **armonic**, remarcăm **ruptura tonală** care se produce în interiorul secțiunii A, între perioadele acesteia: evoluția tonală din sfera lui Mi major este întreruptă printr-un scurt pasaj cromatic care modulează brusc la Re major, în relație plagală (secundă descendentă) față de tonalitatea inițială. Revenirea la Mi major se realizează asemănător, printr-un pasaj cromatic mai amplu care anticipă în registrul grav apropierea revenirii la Mi major (prin acele octave duble din planul inferior, din măsurile 15-16, pe sunetele mi – fa # – sol #). Secțiunea mediană B are un caracter dezvoltător, pornind de la o idee muzicală proprie, fără nici o înrudire cu partea I sau secțiunea A.

Partea a III-a – ***Precipitato***

Din punct de vedere structural, partea a III-a reprezintă o formă bazată pe simetrie, de tip palindromic: **ABCBA + coda**.

Schemă:

A	**B**	**Tranz.**	**C**	**Bv**	**Retranz.**	**A**	**Coda**
A A' Aconc	B B' Bconc			Bv Bconc		A Aamplif.	
19+27+5	11+8+5	5	26	11+3	7	19+27	7
Sib_____	Lab/Do DoV	~ ~	mi	re/fa#	~ ~	Sib_____	Sib

Din punct de vedere **tonal**, remarcăm un potențial **bitonalism succesiv** în cadrul B-urilor (prima dată între La bemol major /Do major, a doua oară între re minor /fa # minor). Relația de terță mare dintre cele două perechi de tonalități trimite la sistemul axial al lui Bartók, unde La b major

Scanned with OKEN Scanner

este corespondentul subdominantei aflat la o terță mică ascendentă față de aceasta. Distanța dintre La b – Do este de patru cvinte ascendente, aceeaşi şi în cazul tonalităților minore re – fa #.

În ansamblu, partea a III-a are un caracter tonal, întărit prin structurile acordice specifice armoniei funcțional-tonale. Dar, la nivelul detaliilor armonice, are loc o **întrepătrundere între funcționalitatea armoniei tradiționale şi sistemul axial teoretizat de Bela Bartok după principii geometrice**.

Completări pe baza informațiilor preluate prin traducere proprie din volumul lui Iuri Holopov – *Analiza armonică*:

Iuri Holopov şi-a intitulat capitolul în care a analizat *Sonata nr. 7* de Serghei Prokofiev *Armonia şi forma*[23]. Aşadar, scopul său a fost reliefarea unor trăsături care să ilustreze interdependența dintre cei doi parametri muzicali, modul în care armonia şi forma se influențează reciproc. Astfel, atunci când regulile tradiționale de construcție nu satisfac necesitățile expresive urmărite de compozitor, el nu va urma un plan prestabilit, exterior, ci va merge după sensul muzicii. Această *creştere* interioară, construită cu ajutorul armoniei, va dicta forma lucrării.

Holopov vorbeşte despre un raport tonal semnificativ între părțile sonatei, considerând secțiunea mediană ca o rezolvare tonală a tensiunilor din partea I. În schema de mai jos am redat explicațiile muzicologului rus despre modul în care prima parte, centrată pe si bemol, prezintă oscilații spre la/ la bemol, si/ si bemol, Do, urmând ca în partea a II-a să aibă o aşa-zisă *rezolvare*, o calmare manifestată pe toate planurile: dinamic, tonal, dramaturgic, din punct de vedere al densității cromatismelor (ridicată în prima parte, redusă în partea a II-a).

(C)
h
b + gis → Mi major
a e
(as)

Holopov numeşte triada semitonală alcătuită din sunetele si, si bemol, la → **element suplimentar constructiv**. Structura lui nu este obligatorie din cele trei sunete menționate, însă acestea trebuie să fie în relație strictă de semiton. În partea I, acest element poate fi regăsit în ipostaza sa originară, alcătuit exact din sunetele si – si bemol – la (h-b-a) în momente importante, cum ar fi:

- tema principală (măsura 1, într-o formă distorsionată, întreruptă de elemente adiacente, aşa cum am văzut în schema lui Holopov);

[23] Iuri Holopov, *op. cit.*, pp. 26-30.

Scanned with OKEN Scanner

- în măsurile 20-22 (unde cele trei sunete – si-si b-la – apar suprapuse în combinații de 2+1 care se inversează);
- tema punții (măsura 77-78, unde sib apare substituit în varianta ascendentă cu la #);
- în dezvoltare, în numeroase situații etc.

Elementul suplimentar constructiv apare și în partea a II-a în ipostază ascendentă, pe alte sunete (anacruza: fa # – fa x – sol #) și în partea a III-a, în măsura 6, ca pasaj cromatic în cadrul lui A.

Așadar, o microstructură descoperită de Iuri Holopov se dovedește a fi un fel de motiv originar, o idee primară cu rol de sorginte organică a întregului. Serghei Prokofiev dezvăluie prin această sonată concepția conform căreia sămânța reprezintă întregul ca esență; în acest caz, **elementul suplimentar constructiv** este o esențializare a ideilor muzicale din lucrarea integrală.

Concluzii

***Sonata nr. 7* face parte din triada sonatelor 6-7-8.** Toate cele trei sonate au fost compuse între anii 1939-1944 (în perioada celui de-al doilea Război Mondial). Au numere de opus succesive (82, 83, 84). Dintre acestea, se poate realiza o paralelă schematică între ultimele două (nr. 7 și nr. 8), fiind gândite pe același centru sonor (si bemol), având caracteristici antinomice și totuși complementare.

Sonata nr. 7 este cea mai puțin tonală, și cea mai condensată, cu armonia cea mai îndepărtată de legile tonalității. Față de celelalte două sonate anterioare, aceasta reprezintă o reflectare mult mai profundă și mai realistă a absurdității celui de-al doilea Război Mondial.

BILIOGRAFIE

DUȚICĂ, Gheorghe – *Universul gândirii polimodale*, Iași, Editura Junimea, 2004
HOLOPOV, Iuri – *Analiza armonică*, Moscova, Editura Muzicală, 2001 (traducere autor)
ILIUȚ, Vasile – *De la Wagner la contemporani*, vol. IV, București, Editura Muzicală, 1998
PROKOFIEV, Serghei – *Autobiografie. Însemnări*, București, Editura Muzicală, 1962
TERENYI, Ede – *Armonia muzicii moderne (1900-1950)*, Academia de Muzică *Gheorge Dima* Cluj-Napoca, Editura MediaMusica 2001

Scanned with OKEN Scanner

IANNIS XENAKIS
ŞI FORMALIZAREA MATEMATICĂ A MUZICII

Profesor **Amalia Blănaru**
Şcoala generală *Vaskertes*, Gheorgheni

Musica est exercitium arithmeticae
occultum nescientis se numerare animi.
Gottfried Wilhelm von Leibniz

Curgerea timpului ne îndepărtează ireversibil de extraordinarul secol XX, aparent un veac al contradicţiilor, pe care Iosif Sava îl descria ca fiind al marilor înnoiri şi în acelaşi timp al continuităţii, al marilor întrebări şi răspunsuri. Simultaneitatea curentelor şi orientărilor artistice a condus la un fenomen cel puţin insolit. Matei Călinescu este cel care îl sesizează şi afirmă că *avangarda tinde să devină o categorie predominant istorică, incluzând cele mai extreme mişcări, apărute în special în prima jumătate a secolului XX*[24]. Unul dintre reprezentanţii de vază ai acestei avangarde este Iannis Xenakis. Bineînţeles, afirmaţia anterioară necesită o argumentare cu atât mai mult cu cât nu dispunem de detaşarea temporală necesară verificării ei. *Cu toate acestea, atunci când o expresie sonoră găseşte calea unei anumite celebrităţi fondate pe emoţia ce o provoacă unui public foarte larg şi care, mai mult, se sprijină pe baze teoretice deosebit de solide, este firesc să presupunem că ne aflăm în faţa unei opere muzicale importante*[25]. Trebuie să avem în vedere faptul că era un *outsider* în lumea componisticii. Xenakis avea formaţie de inginer şi lucra în atelierul de arhitectură al lui Le Corbusier. Desigur dispunea, pe lângă inteligenţă şi creativitate, de o rară capacitate de sinteză. Altfel cum putem explica realizarea concretă a relaţiei **arhitectură – (matematică) – muzică**?

Germenii gândirii muzicale xenakiene îi găsim în articolul *Criza muzicii seriale*[26], articol publicat în anul 1955. Pornind de la critica acestei muzici, sugerează utilizarea calculului probabilistic în demersul compoziţional. Opt ani mai târziu publică *Musiques formelles,* de bună seamă, cea mai importantă scriere teoretică a sa. Lucrarea, în esenţă un tratat de teoria probabilităţilor, conţine principiile gândirii sale muzicale, dar şi modelele matematice ale unor lucrări precum şi exemple de utilizare a lor în analiza unor creaţii muzicale.

[24] Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii*, Bucureşti, Editura Polirom, 2005, p. 121.
[25] Michel-P. Philippot, *Xenakis (Iannis)- Encyclopedia Universalis, Corpus 23*, Paris, pp. 897-898.
[26] http://www.iannis-xenakis.org/fxe/ecrits/livres.html

Scanned with OKEN Scanner

Într-un articol, Anatol Vieru distinge trei etape creatoare, fără a le numi ori a le delimita strict. Prima fază se caracterizează prin *intuiții muzicale* [...] *mai ales spațiale*[27] şi continuă: *sunetele sunt tratate ca simple obiecte sonore; el vede nori de sunete pe care îi manipulează – ca şi fizicienii, prin mijlocirea unor operațiuni logice.* În a doua perioadă, *Xenakis descoperă că în muzică sunetele sunt legate prin intervale şi construieşte moduri; muzica sa capătă ethos*[28]. În sfârşit, în ultimul interval muzica lui *se* desenzualizează *revenind la clustere şi la glissandele lui*[...] *acum însă într-o formă nudă, mai ales aceea monodică*[29].

Muzica sa este abstractă, se bazează pe un conceptualism matematic ce intermediază raportul arhitectură – muzică. Aici recunoaştem rădăcinile elene ale lui Xenakis. El nu apelează nici la folclorul, nici la mitologia greacă, ci respectând tradiția vechilor greci reinserează muzica **quadrivium**-ului (aritmetică, geometrie, astronomie, muzică). Este plin de originalitate, fiecare teorie a sa generând opusuri, a experimentat până la epuizarea resurselor fiecărei teorii.

Două sunt conceptele importante aduse de Xenakis şi care au fost preluate de alți compozitori printre care amintesc doar pe Tristan Murail. Primul este cel de masă sonoră, rezultantă a unei mulțimi de sunete ce nu pot fi percepute individual. Autorul ne oferă argumentul: *efectul global de masă este cel ce contează pentru un fenomen macroscopic, şi de fiecare dată când vrem să observăm un fenomen, trebuie mai întâi stabilit raportul scării observator – fenomen*[30] [t.n.]. Şi tot el explică în continuare: *aceste evenimente sonore globale sunt formate din numeroase sunete izolate, a căror multitudine crează un eveniment sonor nou într-un plan de ansamblu*[31][t.n.]. De aici derivă noțiunea de textură definită de Xenakis în aceaşi lucrare. Reținem că textura este un concept calitativ şi nu poate fi cuantificată.

Cel de-al doilea concept este cel de *glissandi* inspirat din desenele pentru Pavilionul Philips de la Bruxelles (fig. 1) şi experimentat muzical în *Metastasis* în anul 1955. Schița compoziției se poate vedea în imagine (fig. 2):

Fig. 1

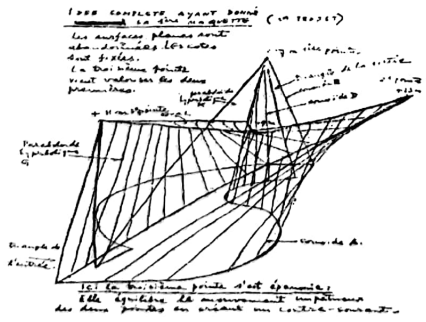
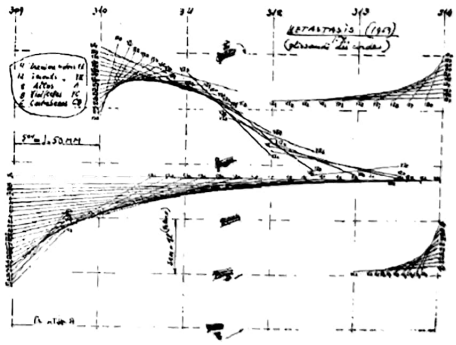


Fig. 2



[27] Anatol Vieru, *Atlas muzical*, Bucureşti, Editura Universității Naționale de Muzică, 2006, p. 149.
[28] *Idem.*
[29] *Idem.*
[30] Iannis Xenakis, *Musiques Formelles*, în: *La Revue musicale*, nr. 253-254, Paris, Editions Richard-Masse, 1963, p. 67. http://www.iannis-xenakis.org/MF.htm. *Pour un phénoméne macroscopique c'est l'effet global massique qui compte, et chaque fois que l'on veut observer un phénoméne, il faut d'abord établir la rapport des échelles observateur – phénoméne.*
[31] Iannis Xenaxis, *op. cit.*, p. 19 – *Ces évenements sonores globaux sont faits de miliers de sons isolés, dont la multitude crée un évenement sonore nouveau sur un plan d'ensemble.*

Scanned with OKEN Scanner

Iată cum gândeşte compozitorul: *Am menţionat sunetele punctuale, granulare, ce sunt în realitate un caz particular al sunetelor cu variaţie continuă. Printre acestea considerăm glissandi-urile. Dintre toate formele pe care le poate lua un sunet glisat, îl alegem pe cel mai simplu, glisarea uniform continuă*[32] [t.n.]. Cum vede el utilizarea lor? Răspunsul îl găsim tot în spusele sale: *Dacă glissandi-urile sunt lungi şi întortocheate în mod corespunzător, obţinem spaţii sonore de evoluţie continuă. Printre aceste posibilităţi, există cele ce furnizează grafic (glissandi-urile fiind desenate sub formă de drepte) suprafeţe regulate*[33] [t.n.]. Pianistic, ştim că prin acest procedeu se parcurge o secvenţă a scării diatonice (clapele albe). El creează scări cromatice neregulate, la viteze mari, ce pot fi asimilate conceptului de *glissandi*. Realizează o transformare – percepţia sunetelor punctuale (discrete) este una continuă, similară reprezentării pe axă a mulţimii numerelor raţionale.

De aici şi până la următoarea noţiune pe care o introduce este un singur pas logic. E vorba despre viteză. Aceasta e interpretată vectorial ca ipotenuză a triunghiului dreptunghic cu catetele durata, respectiv intervalul melodic parcurs (fig. 3).

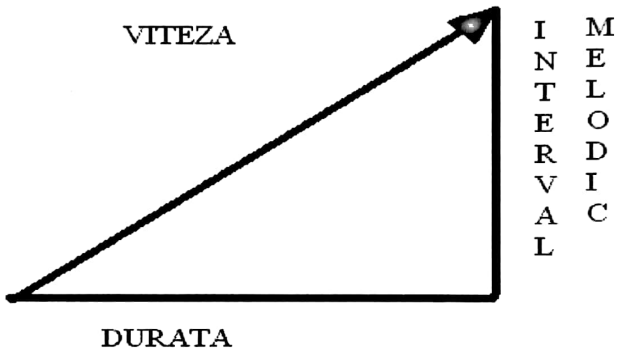


Fig. 3

Această reprezentare este satisfăcătoare din perspectivă vizuală, dar are inconvenientul major de a genera (prin calcul incomod de utilizat de către nematematicieni) valori iraţionale. Mai mult, chiar Xenakis afirma într-o discuţie cu Maria Harley că *acest spaţiu bidimensional înălţime-timp nu are realitate fizică*[34] Anne-Sylvie Barthel-Calvet, cea care citează afirmaţia precedentă, numeşte viteza *glissandi*-urilor – *viteză metaforică*. Şi tot ea sugerează o altă formulă de calcul centrată pe durata *glissandi*-ului – exprimată în secunde şi raportată la pulsaţia metronomică. Consider incorectă această formulă, întrucât presupune cunoaşterea vitezei şi ne oferă ca rezultat timpul fizic al unui *glissandi*. Motivul e simplu. Chiar şi în prezenţa indicaţiei metronomice, care permite calcularea duratelor în secunde pe axa timpului, execuţia reală a muzicianului interpret este variabilă de la un interpret la altul, ba chiar şi pentru acelaşi interpret de la o execuţie la alta.

---

[32] Iannis Xenakis, *op. cit.*, p. 27 – *Nous venons de parler des sons ponctuels, granulaire, qui sont en réalité un cas particulier des sons à variation continue. Parmi ceux-ci considérons les glissandi. De toutes les formes possible que peut prendre un son glissé, nous choisissons la plus simple, le glissement uniformément continu.*

[33] *Ibidem*, p. 20 – *Si les glissandi sont longs et dûment enchevêtrés, nous obtenons des espaces sonores d'evolution continue. Parmi ces possibilités, il y a celles qui fournissent graphiquement (les glissandi étant dessinés sous forme de droites) des surfaces réglées.*

[34] Calvet Barthel, *La vitesse, mesure de la continuité sonore chez Xenakis,* http://www.iannis-xenakis.org/Articles/Barthel-Calvet.pdf

Scanned with OKEN Scanner

Propun o formulă mai uşor de utilizat $v = \frac{intervalul\ melodic}{durata}$, unde *intervalul melodic* este cel dintre extremele *glissandi*-ului calculat în semitonuri, iar *durata* este dată de suma timpilor muzicali. Raportarea la timpii muzicali permite urmărirea reală în partitură a evenimentelor analizate chiar şi în timpul interpretării. Convenţional, se stabileşte $v = 0$ pentru sunetele ţinute, ori pentru acorduri.

De aici derivă o altă noţiune teoretizată şi utilizată de compozitor în definirea masei sonore. Aceasta este densitatea sonoră notată de autor cu λ[35]. Formula ei $\lambda = \frac{numărul\ de\ evenimente\ sonore}{unitatea\ de\ timp}$ nu mai e interesată de distanţa parcursă de sunete ori de viteza cu care se percep acestea. Ea ne relevă textura masei sonore (a norului de sunete) mai mult sau mai puţin densă. Poate fi aplicată atât pentru succesiuni de sunete (densitate orizontală), cât şi pentru acorduri sau mase compacte (densitate verticală).

L'œuvre de Xenakis est polymorphe, et il existe plusieurs entrées dans son univers[36] afirmă unul dintre cercetătorii importanţi ai compozitorului. Printre peste 150 de opusuri realizate între 1951 (*Six chanson*) şi 1997 (*O-Mega* şi *SeaChange*), cele de muzică de cameră ori instrument solo ocupă un loc relativ important – aproape o treime. Diversitatea lor mare face dificilă alegerea uneia reprezentative. Inexistenţa unei metode standardizate de analiză îngreunează şi ea cercetarea lucrărilor compuse. Metodele oferite în *Musique formelles* sunt greoaie matematic şi, mai ales, prohibitive pentru cei fără o instrucţie matematică solidă. Cu toate acestea, ne oferă instrumentele necesare înţelegerii şi analizei creaţiei sale.

Pentru exemplificare, am ales două lucrări de mici dimensiuni, compuse în ultima perioadă de creaţie. Este vorba de ***àr* (*Hommage à Ravel*) *pour piano***, respectiv ***Paille in the wind pour violoncelle et piano***. Un motiv pentru care m-am oprit la ele a fost dat chiar de autorul lor: *În trecut am dezvoltat teorii şi am încercat să compun în concordanţă cu acestea. Acum le utilizez într-o manieră sporadică şi secvenţială. Teoriile sunt acum dominate de o abordare generală, de arhitectura compoziţiei în sine. De ce nu am teorii noi? Poate pentru că m-am concentrat pe compunerea de piese, ceea ce ar trebui să fie mult mai arhitectural...*[37] [t.n.] Un alt argument este oferit de Ronald Squibbs în articolul *Xenakis in miniature* unde explică: *Miniaturile lui Xenakis sunt subiecte atractive pentru studiu analitic, deoarece, în ciuda conciziei şi simplităţii relative, ele*

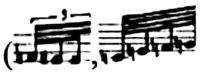
[35] Iannis Xenakis, *op. cit.*, p. 37.
[36] Makis Solomos – http://brahms.ircam.fr/iannis-xenakis#parcours
[37] George Zervos, *Musical material and originality in Iannis Xenakis music*, http://www.iannis-xenakis.org/Articles/Zervos.pdf. *[...] In the past I developed theories and tried to compose in accordance with them. Each theory was sound and unique. Today I draw on them in a sporadic and sequential manner. Theories now are dominated by the general approach, the architecture of the composition itself. Why no new theories? I don't know. Perhaps because I concentrated on constructing pieces, which should be architecturally more* [...].

Scanned with OKEN Scanner

demonstrează totuşi o coordonare magistrală a materialului sonor, a texturii şi a structurii temporale comparabilă cu cea găsită în lucrările de mai mari dimensiuni[38].[t.n.]

Compusă în anul 1987, este rezultatul unei comenzi a Radio-France International pentru comemorarea a 50 de ani de la moartea lui Maurice Ravel, iar evenimentul urma să fie integrat Festivalului de la Montpellier, primul ei interpret fiind Claude Helffer. *Paille in the wind pour violoncelle et piano* a fost realizată în anul 1992 şi prezentată publicului în acelaşi an la Milano de către Roger Woodward la pian, respectiv Jacopo Scalfi la violoncel. Pe lângă asemănările prezentate mai sus (lucrări miniaturale târzii) mai există câteva similitudini: ambitusul folosit e dus până la extremele instrumentelor, dinamica parcurge tot palierul de nuanțe posibile, indicațiile metronomice mici şi apropiate, o relativă diluare a disonanțelor prin distanțarea mare a vocilor. Dar, evident, întâlnim şi diferențe care le opun una alteia putând, în acest fel, să identificăm majoritatea conceptelor xenakiene. Un aspect este legat de abordările complementare ale pianului-solist în *àr* şi acompaniator (oare?) în *Paille in the wind pour violoncelle et piano*. Un contrast important este cel al scriiturii pianistice – preponderent în *glissandi*-uri în cazul primei lucrări, respectiv blocuri acordice compacte (mase de sunete) în cea de-a doua. De aici decurge o altă diferență, şi anume cea dintre fluiditatea uneia față de cealaltă.

Fiind vorba de creații de mici dimensiuni, nu ne aşteptăm la forme complicate mai ales că în secolul XX formele dezvoltătoare sunt mai puțin prezente decât cele nedezvoltătoare, constructiviste.

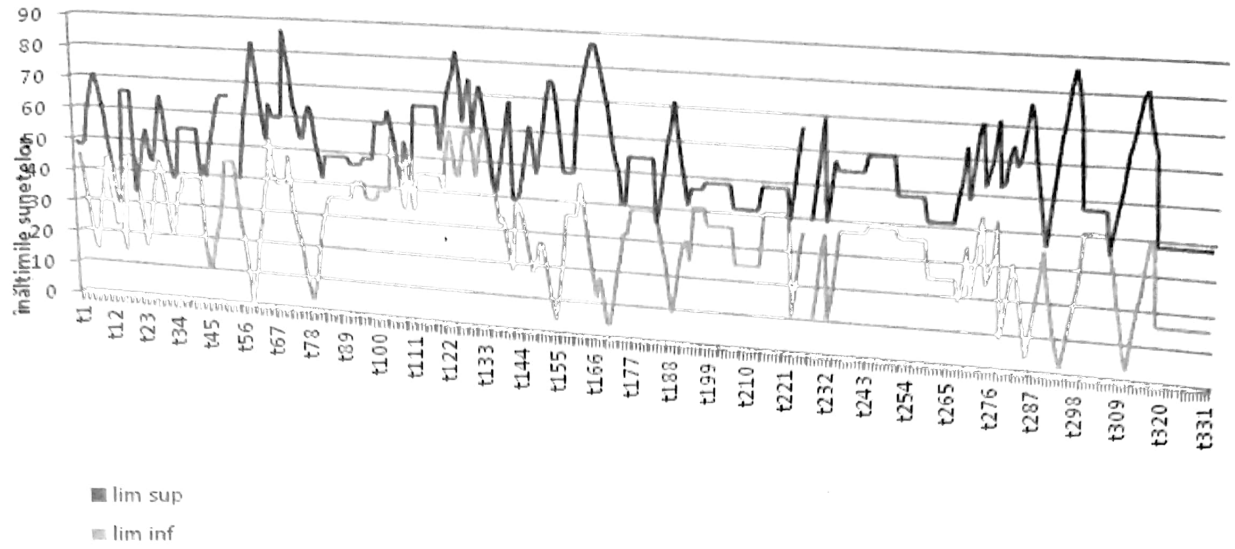
Întrucât e vorba de opusuri în care primează aspectul global şi evenimentele sunt aglomerate am optat pentru o metodă categoric matematică şi mai rar întâlnită în analiza muzicală, însă folosită de Xenakis – reprezentarea grafică. Am transpus piesele într-un sistem de axe carteziene având pe axa orizontală timpul – unitatea de măsură fiind şaisprezecimea pentru prima şi pătrimea pentru cea de-a doua. Alegerea acestor durate a fost făcută astfel încât să surprindă cu o aproximație suficient de bună traseul sonor alcătuit din durate foarte mici () în contextul unei indicații metronomice de ♩= 46 MM în primul caz, în timp ce în al doilea caz am preferat pătrimea deoarece indicația metronomului este ♩= 40 MM, dar duratele preponderente sunt mai mari. Pe axa verticală am reprezentat înălțimile sunetelor pianului, unitatea de măsură fiind semitonul. Astfel LA2 are valoarea 1 iar lui do^5 ia revenit valoarea 88. Au rezultat graficele ce urmează:

[38] Ronald Squibbs, *Xenakis in miniature: style and structure*, în àr (Hommage a Ravel) for piano (1987) http://www.highbeam.com/doc/1G1-106733111.html *Xenakis's miniatures are attractive subjects for analytical study because, in spite of their brevity and relative simplicity, they nevertheless demonstrate a masterly coordination of texture, pitch materials and temporal structure comparable to that found in the larger works.*

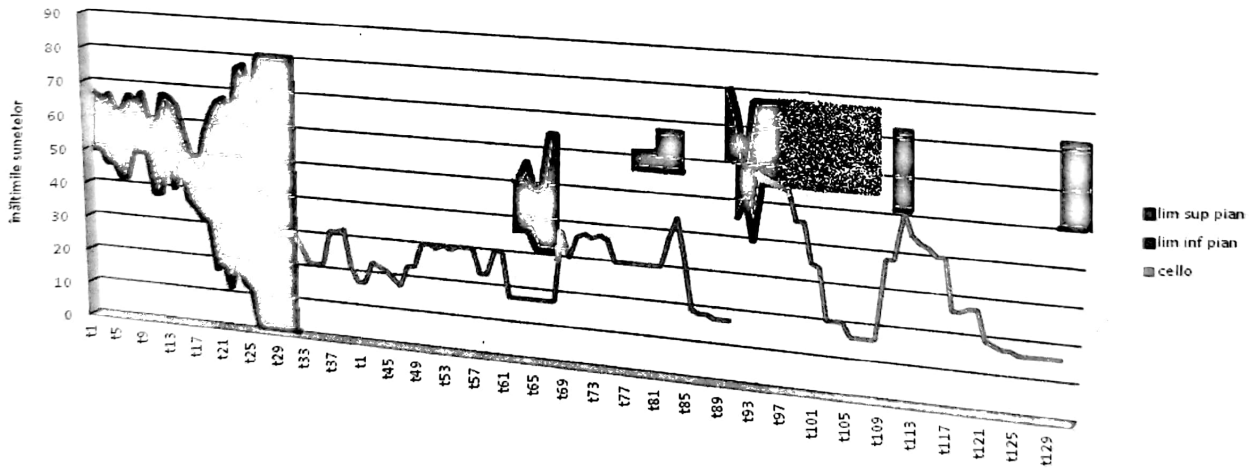
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Á Ravel
pour piano
I. Xenakis



Paille in the wind
pour violoncelle et piano
I. Xenakis



àr (*Hommage a Ravel*) prezintă o ambiguitate la nivelul formei. Alcătuită din 22 de segmente echivalente unei măsuri de $\frac{4}{4}$, felul în care alternează *glissandi*-urile cu secțiunile dominate de acorduri ne-ar conduce la o formă tripartită. Există o simetrie a formei – trei secțiuni mai ample cu defășurare rapidă – deplasări aleatorii mai întâi în același sens, apoi în sens contrar, separate prin două secțiuni mai statice (t 84 – t 122, respectiv t 205 – t 272) în contrast cu celelalte și prin textură. Acestea sunt marcate de prezența densă a *acordurilor* și caracterizate de durate mari, în comparație cu cele anterioare, și apariția insistentă a acordului D. Dar o privire mai atentă la tabelul ce conține acordurile ne arată altceva.

Tabelul 1

t	17 20	36 42	51 54	69 72	87 94	99 102	103 106	115 122	165 168	183 190	205 212	213 220	221 228	241 248	249 256	257 264	265 272	321 336
ACORD	A	B	A	C	D	D	C	A	D	B	D	E	D	F	C	D	E	G
Distanța	*17*	*19*	*15*	*18*	*18*	*12*	*4*	*12*	*50*	*18*	*22*	*8*	*8*	*20*	*8*	*8*	*8*	*56*

Observăm o cvasi-ciclicitate a apariției acordurilor din care rezultă că avem de-a face cu o formă bipartită: prima secțiune t 1 – t 168, iar a doua secțiune t 169 – t 336.

În același fel *Paille in the wind pour violoncelle et piano e alcătuită din 33 de segmente egale cu o* măsură de $\frac{4}{4}$ Aceasta poate fi gândită ca o lucrare monopartită datorită absenței vreunei simetrii, dar la fel de bine poate fi acceptată o structură bipartită, cu o secțiune t 1 – t 64 și a alta t 65 – t 132, datorită felului diferit în care interacționează cele două instrumente și, implicit, structurile muzicale contrastante.

Tabelul 2

t	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37	41	45	49	53	57	61
cello							x	xxxx	xxxx	xxxxx	xxxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
pian m.d.																
pian m.s.																

t	65	69	73	77	81	85	89	93	97	101	105	109	113	117	121	125	129
cello	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xx	xx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
Pian m.d.																	
Pian m.s.																	

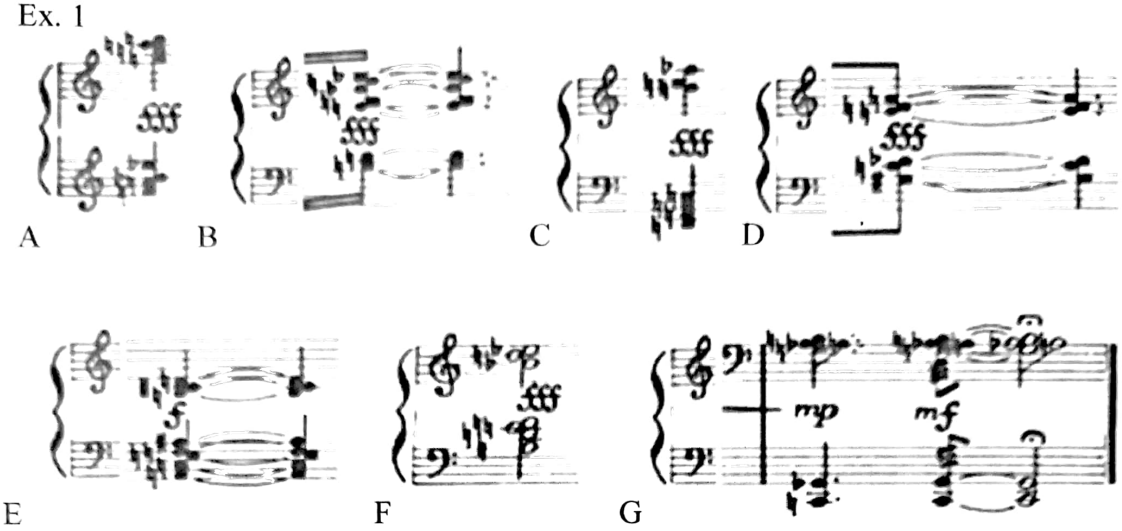
După cum putem vedea din tabel în prima parte pianul și violoncelul au câte un monolog îndelung cu un scurt pasaj comun, pe când în a doua parte violoncelul este prezent aproape continuu, iar pianul intervine cu intermitențe. Până aici am putut vedea forma celor două lucrări și posibilele articulații sau, cu spusele lui Xenakis, *structura în timp*.

Vom continua cu detalierea studiului evenimentelor sonore ori, folosind terminologia xenakiană, structura *în afara timpului*. Mai întâi vom analiza acordurile – ele fiind prezente în ambele opusuri în proporții și cu funcții diferite.

Scanned with OKEN Scanner

Am spus deja că în *àr (Hommage a Ravel)* acordurile apar cu rol de articulare a formei, ele sunt puține la număr și, cu excepția lui D, sunt asimetrice și în toate evită dublarea de note.

Ex. 1



A → 4 1 5 4 4 1 2
C → 3 3 4 5 2 4
E → 3 4 1 5 1 2 1
G → 6 13 1 1 1

B → 3 2 1 5 4 1
D → 4 1 3 1 4
F → 5 2 1 5 4 1

Acestea sunt *patern*-urile acordurilor și se observă cu ușurință că D este singurul non-retrogradabil. Cumulând informația aceasta cu prezența insistentă a acordului D (vezi tabelul 1) trebuie să admitem că însuți Xenakis i-a acordat un rol mai important.

Dimpotrivă, în *Paille in the wind pour violoncelle et piano*, acordurile reprezintă singura formă a prezenței pianului. Dacă mai sus, izoritmia celor două mâini ne permite să gândim un singur acord, aici putem aplica aceeași metodă doar între t 11 și t 28, sau de la t 90 până la final. Însă, contrar acestei identități ritmice, cele două voci se mișcă independent, la distanțe variabile, realizând o polifonie de mase.

Vocea superioară conține 18 acorduri ce însumează 57 de apariții.

Tabelul 3

acord	A_1	A_2	A_3	A_4	A_5	A_6	A_7	A_8	A_9	A_{10}	A_{11}	A_{12}	A_{13}	A_{14}	A_{15}	A_{16}	A_{17}	A_{18}
patern	2	1	2	1	1	2	2	1	1	1	2	2	2	1	3	2	1	3
	2	2	1	2	1	1	1	1	4	2	4	1	2	3	2	4	2	1
	1	2	1	1	2	3	4	2	1	2	1	3	1	2	4	1	2	2
	3	1	2	4	1	2	2	2	1	1	3	2	2	2	1	2	4	2
frecvența	8	7	6	4	3	1	1	3	5	1	2	1	1	1	3	4	3	3

Vocea inferioară lucrează cu 22 de acorduri totalizând 45 de apariții.

Scanned with OKEN Scanner

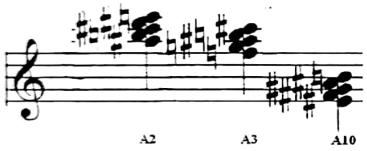
Tabelul 4

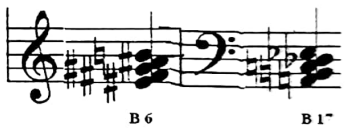
acord	B_1	B_2	B_3	B_4	B_5	B_6	B_7	B_8	B_9	B_{10}	B_{11}
patern	1	1	2	1	2	1	2	4	3	2	2
	4	1	2	3	1	2	1	1	2	2	1
	1	2	1	2	4	2	3	1	2	1	2
	1	2	3	2	3	1	2	2	1	2	1
frecvența	3	3	1	1	1	1	3	1	2	1	1

acord	B_{12}	B_{13}	B_{14}	B_{15}	B_{16}	B_{17}	B_{18}	B_{19}	B_{20}	B_{21}	B_{22}
patern	1	2	2	1	3	2	2	2	1	1	2
	2	1	1	2	1	1	3	2	2	2	3
	1	2	2	1	2	1	1	3	3	2	1
	2	1	1	1	2	2	2	2	1	3	2
frecvența	2	2	1	1	2	2	2	2	1	1	2

E uşor de observat că cele două voci au fost gândite diferit, chiar dacă putem găsi corespondențe: acorduri cu acelaşi patern – A_9 şi B_1 sau A_1 şi B_3; răsturnări de acorduri – B_4 şi B_9 ori A_{12} şi A_{14}. Şi aici avem un număr redus de acorduri non-retrogradabile. Ele sunt: A_2, A_3, A_{10}, B_6, B_{17}.

Ex. 2



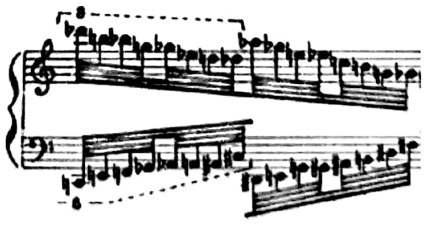


Acum, după ce am inventariat structurile acordice, putem să calculăm densitatea pentru câteva momente din cele două lucrări, conform formulei $\lambda = \frac{\text{numărul de evenimente sonore}}{\text{unitatea de timp}}$. Unitatea de timp o vom considera pătrimea pentru ambele piese; evenimentele sonore sunt notele muzicale ce apar pe durata pătrimii.

Din *ăr (Hommage a Ravel)* voi alege acordul D şi pătrimea t 289 – t 292 (notăm cu Q).

Ex. 3

D



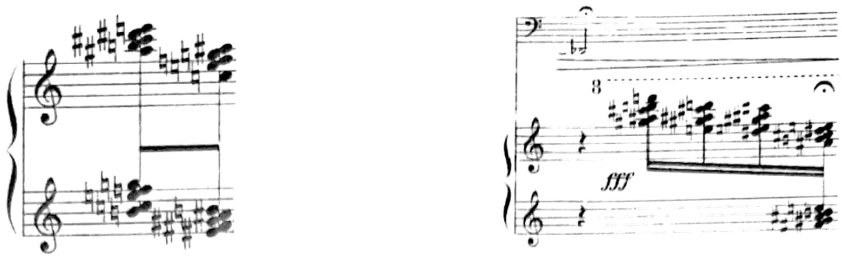
Q

Rezultă: $\lambda_D = \frac{6}{1} = 6$, $\lambda_Q = \frac{32}{1} = 32$.

Pentru *Paille in the wind* vom calcula densitatea la momentele t 13 (notăm X) şi t 90 (doar a doua pătrime din imagine o notăm Y).

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 4



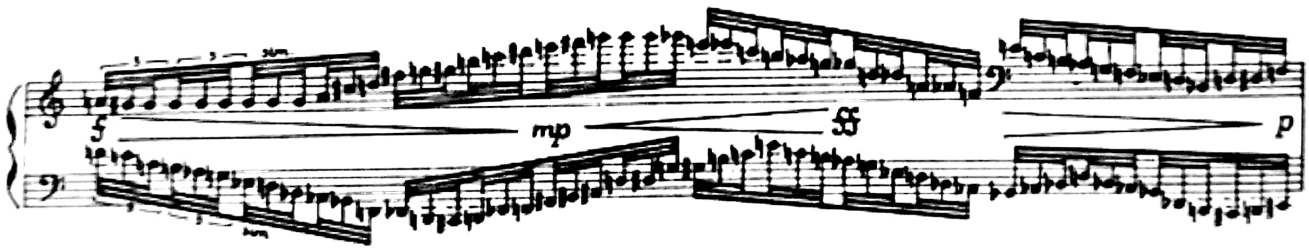
X Y

Avem: $\lambda_X = \frac{20}{1} = 20,\ \lambda_Y = \frac{26}{1} = 26.$

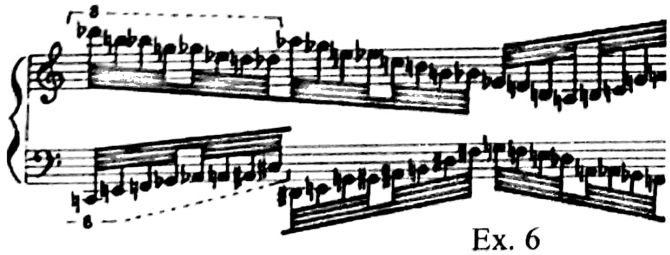
Concluzia ce se desprinde din aceste calcule este relativ simplă: cu excepția acordului D, toate celelalte momente nu mai permit percepția fiecărui sunet în parte, ci avem doar percepția globală a unei mase sonore în mișcare.

Cum se prezintă *glissandi*-urile ce reprezintă scriitura preponderentă în *àr (Hommage a Ravel)* ? Mișcarea de tip brownian poate fi asimilată cu o succesiune de *glissandi*-uri datorită densității mari de sunete într-un ambitus mare şi vitezei cu care apar sunetele. Percepția este de continuitate, chiar dacă ea se obține din mulțimi punctuale (mulțimi discrete) de sunete. Cromatizarea este defectivă, salturile peste sunete sunt aleatorii şi relativ mici – până în cvintă.

Ex. 5



Privind acum graficul se observă că segmentele au lungimi şi înclinații diverse. Vom calcula viteza pentru primul *glissandi* de la vocea inferioară, cuprins între fa^1 şi $LA\#^1$, ceea ce echivalează cu 31 de semitonuri într-o durată de 5 şaisprezecimi. Rezultă $v = \frac{31}{5} = 6,2.$



Ex. 6

Un alt exemplu este cel alăturat, vocea superioară având aceeaşi durată, dar alte extreme – $re_\flat^4$ şi la – de unde avem 41 de semitonuri. Viteza va avea valoarea $v = \frac{41}{5} = 8,2.$

Diferența de viteză între cei doi *glissandi* nu vine numaidecât din numărul sau din durata individuală a notelor, ci din diferența de înălțime între capetele lui. Pentru a putea înțelege mai bine, facem calculul următor. Viteza ne arată câte sunete se produc într-o şaisprezecime, înmulțind acest

Scanned with OKEN Scanner

număr cu 4 avem numărul de sunete dintr-o pătrime. Mai departe, înmulțim cu indicația metronomică pentru a determina numărul sunetelor ce se aud într-un minut, iar rezultatul îl împărțim la 60 pentru a afla câte sunete auzim într-o secundă: n = 8,2 x 4 x 36:60 = 19,68 sunete / secundă. În aceste condiții, cine poate distinge fiecare sunet?

Analiza celor două lucrări nu este completă, nu a fost scopul demersului prezentat mai sus. Am dorit să aduc la cunoștință conceptele xenakiene și să le aplic la creația sa pentru a o înțelege mai bine. În același timp am urmărit să caut metode de analiză aplicabile la cât mai multe compoziții din secolul XX, compoziții ce scapă unei analize tradiționale.

Iannis Xenakis a pornit ca reacție la muzica serială (cea care s-a împotmolit într-un fel de academism) chiar dacă a avut meritul de a deschide alte porți. A adus conceptualismul matematic în muzică și a dovedit că acesta are nenumărate posibilități de a genera opusuri muzicale. A fost sursă de inspirație pentru alți compozitori și a avut chiar și epigoni. Toate acestea dovedesc faptul că Iannis Xenakis este un compozitor important al epocii sale. *Faire de la musique signifie exprimer l'intelligence humaine par des moyens sonores*[39] spunea Xenakis și avea dreptate.

BIBLIOGRAFIE

CĂLINESCU, Matei – *Cinci fețe ale modernității*, București, Editura Polirom, 2005

PHILIPPOT, Michel-P. – *Xenakis (Iannis)- Encyclopædia Universalis, Corpus 23*, Paris, 1990

VIERU, Anatol – *Atlas muzical*, Bucureşti, Editura Universității Naționale de Muzică, 2006

XENAKIS, Iannis – *Musiques Formelles*, Paris, Editions Richard-Masse, 1963

WEBOGRAFIE

http://www.iannis-xenakis.org/fxe/ecrits/livres.html

http://www.iannis-xenakis.org/Articles/Barthel-Calvet.pdf . BARTHEL-Calvet – *La vitesse, mesure de la continuité sonore chez Xenakis*

http://brahms.ircam.fr/iannis-xenakis#parcours. SOLOMOS, Makis -

http://www.highbeam.com/doc/1G1-106733111.html; SQUIBBS, Ronald – *Xenakis in miniature: style and structure in a r. (Hommage a Ravel) for piano (1987)*

http://www.iannis-xenakis.org/MF.htm

http://www.iannis-xenakis.org/Articles/Zervos.pdf; ZERVOS, George – *Musical material and originality in Iannis Xenakis 'music*

[39] Iannis Xenakis, *Musique formelle, op. cit.*, p. 211.

Scanned with OKEN Scanner

SPECTACOLUL DE SFÂRŞIT DE CICLU LICEAL[40]
MODEL DE INTER / TRANSDISCIPLINARITATE

Profesor dr. **Adrian Brăescu**
Inspector General pentru Educație în domeniul Artelor
Ministerul Educației Naționale

Într-o lume a imaginii, suntem analfabeți vizual – spune Peter Greenaway, autorul filmului *J'accuse!*, un documentar remarcabil despre mesajele codificate din tabloul cunoscut sub numele de *Rondul de noapte* al lui Rembrandt. Aş completa, adăugând că într-o lume a simbolurilor, care ni se adresează pe calea tuturor simțurilor, suntem complet nepregătiți pentru a înțelege orice mesaj, fie el oricât de simplu.

Şi nu numai că suntem, dar ne şi complacem în acestă stare de analfabetism, lăsându-ne pradă experimentelor mai mult sau mai puțin şcoliților în ale păcălirii simțurilor, alcătuind supuşi, în tăcere, eşantioanele reprezentative necesare în trasarea mereu aceluiaşi clopot Gauss al mediocrității.

Vorbim despre intra-, inter-, transdisciplinaritate, dar copiii noştri sunt în continuare *dresați* să ia note mari la matematică şi la română, pentru că, altminteri, nu vor face față examenului de bacalaureat, fără de care nu pot accesa învățământul superior. Ce fac, mai apoi, în acest învățământ superior? Ceva care e *în trend*, înfundând căile de circulație ale societății cu o inflație de *specialişti* în... nu se ştie exact ce. Sau ceva care să le menajeze cât mai mult comoditatea, naturală oricărei ființe, îngropând pentru totdeauna cea mai firavă pâlpâire de talent la altceva decât materiile considerate *de bază*.

După cei şapte ani *de acasă* – care devin, din păcate, tot mai scurți şi mai puțini (şase, ba chiar doi, dacă părinții îşi aruncă odraslele în vâltoarea vieții de mici, ca să *se călească*) – copilul intră în şcoală împins de la spate de încurajările adulților care îi explică ce bine şi frumos va fi (aşa, în general...) dacă va învăța, va fi silitor şi cuminte. Unii sunt chiar foarte *cu minte* – au mai multe minți, dacă ar fi să-l citățm pe Howard Gardner, cu a sa teorie a inteligențelor multiple – problema este că orice tresărire artistică a unei alte minți decât cea necesară societății noastre de consum,

[40] Curriculumul Național de Educație Artistică pentru clasa a XII-a – Filiera teoretică, profil umanist şi Filiera vocațională, profil teologic – aprobat prin Ordinul MECTS nr. 6082 / 2012.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

înfometată de diplome, se va sufoca în socoteli sau în basme răsuflate, al căror înțeles a ajuns să ne scape chiar şi nouă, adulților.

Cât timp *real* petrec copiii din şcoala primară pentru cultivarea talentelor, a creativității, a intuiției şi spontaneității? Ce anume din ceea ce studiază în şcoală este inter- sau transdisciplinar? De cele mai multe ori, în clasele primare se mimează un soi de sincretism al artelor într-un spectacol *standard* remodelat în funcție de ocazie (Crăciun, sfârşit de an şcolar) – de cele mai multe ori o combinație de play-back/live întru mulțumirea mămicilor/bunicilor. Urmează ciclul gimnazial, şi *strunga* testelor naționale – specializarea pregătită de părinți pentru copiii lor prinde deja contur.

Ştiințele complexității studiază şi grupurile de oameni, iar clasa, ca unitate holistă, cu elevii şi profesorii ei, dezvoltă o succesiune de interacțiuni – nici o parte a sistemului nu va exercita control unilateral asupra întregului sistem, ci co-evoluează, fiecare membru ale clasei îşi dezvoltă propriile strategii pentru a răspunde potrivit la mesajele de interrelaționare care guvernează devenirea clasei. Procesul este extrem de complex/complicat, deci profesorul trebuie să aibă un talent deosebit pentru comunicarea de tip dialog şi trans-contextuală – să formuleze contextele de comunicare în diverse sisteme/indivizi, care permit schimbul efectiv de informație; să recunoască şi să răspundă eficient la diversele manifestări ale feedback-ului negativ, pozitiv şi regenerativ; să asiste elevii în procesul (în mare măsură inconştient) de învățare a învățării.

Astfel, singura soluție de a regândi un mecanism educațional care, la ora actuală, merge în gol (produce, în cel mai bun caz, olimpici care pleacă din țară), este implicarea elevilor şi a profesorilor într-un proiect care să includă şi să solicite toate tipurile inteligență cu care ne naştem, dar de care nu suntem conştienți. Curriculumul național de Educație Artistică pentru clasa a XII-a – Filiera teoretică, profil umanist şi Filiera vocațională, profil teologic, aprobat prin Ordinul MECTS nr.6082 / 2012, având drept conținut esențial *Spectacolul de sfârşit de an* – este un demers care are nevoie de efort pe toate planurile; vorbim despre un proiect artistic ce implică scenariu, regie, scenografie, coregrafie, costum, ambianță sonoră, în esență creativitate artistică, care solicită însă şi cunoştințele de matematică, de română, de fizică sau de chimie. O serie de informații şi de atitudini pe care elevii le primesc şi deprind separat (încă) se pot asambla într-o structură holistă, la a cărei construcție elevii participă din tot sufletul, deoarece au ocazia să pună în practică un anumit tip de cunoaştere, caracteristic vârstei.

Pentru Platon, muzica este o lege morală, este esența ordinii, înălțând sufletul către tot ce este bun, drept şi frumos. Corpurile cereşti *cântă* pe frecvențe inaccesibile urechii umane, dar *în ton* cu universul. Țelul final al vieții este echilibrul, ordinea – toate procesele pe care le cunoaştem se îndreaptă către ordine –, iar sistemele complexe, cum sunt ființa umană, dar şi grupul din care face parte, tind către organizare şi armonie trecând, mai întâi, prin perioade de dezechilibru, cum este cea la care participăm acum.

Pentru clasici, arta coincide cu creația sau cu exprimarea frumuseții – considerată o valoare eternă și ubicuă. Astăzi, numim artă orice formă de exprimare. Ayn Rand, autoarea sistemului filosofic al obiectivismului, contrazice ambele teorii: ea susține că arta a fost și este conectată profund cu nevoia omului de a se baza pe raționament în parcurgerea etapelor vieții pe această lume. Pentru Rand, opera de artă este exprimarea ueni opinii despre probleme mult mai vaste decât concretul de fiecare zi – probleme ca natura umană sau locul omului în univers. Opera de artă reprezintă acest conținut la nivelul său cel mai profund, și este ceea ce artistul încearcă să comunice atât prin natura materialului folosit, cât și prin maniera de modelare. Arta implică, astfel, capacitatea umană maximă de abstractizare.

În dualismul cartezian, lumea este separată în subiecte și obiecte – mentalul este împărțit în rațional și emoțional, cunoașterea obiectivă este superioară celei subiective și, împreună, au o relație antagonică ce generează, în mod constant, perechi de dihotomii: materie/mental, știință/artă, simțuri/rațiune. Benefică, până la un punct, în dezvoltarea gândirii umanității, după formularea ideilor mecanicii cuantice, această împărțire este tot mai criticată. Pentru Sir James Jeans, fizician, matematician și astronom englez, cunoașterea se îndreaptă către o realitate non-mecanică a Universului, care pare să fie mai degrabă un imens gând și nu o imensă mașină. Mintea nu mai este un intrus în tărâmul materiei, ci creatoarea și regina tărâmului materiei.

Copiii noștri sunt martorii acestei schimbări fundamentale de paradigmă, dar școala pe care o urmează ei nu este, încă, pregătită pentru noul tip de individ care aparține acum nu neapărat unei țări, sau unei comunități, ci planetei.

Ne-ar plăcea ca școala să fie locul în care copiii noștri socializează într-un cadru stimulativ și incitant, unde se discută probleme, unde se pun în scenă situații și se caută rezolvări – care pot fi mai multe, nu numai una. Spectacolul de sfârșit de ciclu școlar preuniversitar ar putea conține esența a tot ceea ce au învățat/deprins, toate temerile, bucuriile, entuziasmul, dar și ocazia de a se manifesta în public, de a-și ține discursul, în limbajul universal al artelor, în fața celorlalți, de a formula coerent stadiul la care au ajuns în dezvoltarea către ființa completă ce a fost prefigurată din momentul concepției.

Scanned with OKEN Scanner

REFLEXII BIZANTINE
ÎN MUZICA RELIGIOASĂ CORALĂ CONTEMPORANĂ

Drd. **Doroşincă Daniela**
Conducător ştiinţific, Prof. univ. dr. **Nicolae Gâscă**
Universitatea de Arte *George Enescu*, Iaşi

Muzica bizantină, izvor nesecat de spiritualitate creştină ortodoxă, a fost considerată *simbolul viu al strălucirii teoforice a artei bizantine ortodoxe*[41] din perspectiva frumuseţii transcendentale, a unicităţii şi originalităţii pe care le dezvăluie prin însăşi esenţa ei.

Fiind o muzică prin excelenţă monodică, a evoluat de la *o melodie simplă, demnă şi senină*[42], conturată pe fondul cântării în comun a credincioşilor, fastuoasă şi impunătoare ca manifestare, la o melodie înfrumuseţată şi bogat ornamentată – uneori dusă până la exces – influenţată şi de folclorul popoarelor cu care a venit în contact şi în final la o melodie *subordonată principiului melodicităţii de tip oriental*[43], ancorată definitiv pe cele trei genuri – *diatonic*, *cromatic* şi *enarmonic*, în cele *opt glasuri* şi în cele patru stări – *recitativă*, *irmologică*, *stihirarică* şi *papadică*.

Parcurgând etape importante în evoluţia sa, muzica bizantină a rămas strâns legată de practica muzicii în biserică, dezvoltând forme şi genuri specifice, manifestându-se exclusiv vocal pentru a *transmite direct în inimile şi în conştiinţa credincioşilor cuvântul Domnului*[44].

Frumuseţea melodică şi varietatea modală au propulsat-o pe coordonatele componisticii muzicale profesioniste şi au impus-o în contextul universal, dezvăluind un potenţial bogat armonic şi polifonic confirmat de o serie întreagă de lucrări corale, vocal-instrumentale şi nu numai, ale unor compozitori români contemporani.

Dacă până la începutul secolului al XIX-lea nu exista decât marea muzică bizantină (psaltică), începând cu deceniul al patrulea încep să apară zorile unui alt gen de muzică bisericească datorită influenţelor răsăritene şi apusene, muzica corală.

Statuată pe teritoriul românesc odată cu decretul instituit de Alexandru Ioan Cuza în anul 1865, această muzică va parcurge un lung drum de adaptări, transformări şi perfecţionări, atât în

---

[41] http://ro.wikipedia.org/wiki/Muzica_bizantin%C4%83.
[42] Victor Giuleanu, *Melodica bizantină, studiu teoretic şi morfologic al stilului modern (neo-bizantin)*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1981, p. 13.
[43] *Idem*, *op. cit.*, p. 17.
[44] Mihaela Marinescu, *Compendiu de estetică şi stilistică muzicală*, Editura Fundaţiei *România de Mâine*, Bucureşti, 2007, pp. 20-21.

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce priveşte valorificarea melosului bizantin şi psaltic, cât şi în ceea ce priveşte aplicarea unor tehnici de scriitură în acord cu viziunea şi stilul specific fiecărui compozitor care a abordat acest gen de muzică.

Dacă apogeul creaţiilor de muzică corală religioasă românească a fost atins în a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi prima jumătate a secolului XX, ceea ce a urmat între anii 1950 – 1989 a fost o reducere drastică a creaţiilor de gen, atât datorită regimului ateist instaurat în România, cât şi poate datorită multitudinii de curente muzicale din care cu greu se putea întrezări o cale spre simplitate şi transparenţă, valori ce pot transcende dintr-o creaţie dedicată spaţiului celest.

Cu toate acestea, s-au găsit totuşi compozitori care au dus mai departe stindardul creator început de predecesori, ce constă în valorificarea ethosului bizantin ca citat sau creaţii în stil, fie în lucrări destinate spaţiului liturgic (Nicolae Lungu, Gheorghe Dumitrescu, Liviu Comes, Valentin Timaru, Şerban Nichifor etc.), fie în lucrări ce depăşesc zona spaţiului sacru şi care se integrează în sfera concertistică (Doru Popovici, Felicia Donceanu, Irina Odăgescu, Ştefan Niculescu, Liviu Comes, Octavian Nemescu, Dan Dediu etc.)

Creaţiile străbătute de firul roşu al prezenţei ethosului bizantin sunt lucrări în care compozitorii de muzică corală religioasă contemporană au apelat la citate melodice din muzica psalţilor Anton Pann, Ioan Popescu-Pasărea, Nectarie Frimu, Dimitrie Suceveanu, Ghelasie Basarabeanu ş.a., armonizate sau prelucrate, sau au creat o muzică în stil psaltic pe care au înveşmântat-o în funcţie de opţiunile proprii. O altă formă de înglobare a spiritului religios în creaţiile contemporane a fost apelul la texte liturgice şi nu numai în viziuni melodice îndepărtate ca ethos de muzica bizantină, dar expresive şi deosebit de sugestive în planul arhitecturilor sonore.

În lucrările corale liturgice contemporane se poate observa apelul la **melosul de strană autohton** păstrând structura originală, aplicând doar discrete simplificări la nivelul melismelor şi al ornamentelor, în creaţia compozitorului Nicolae Lungu.

Compozitorii de muzică corală liturgică au apelat în principal la **melodii create în stil psaltic**. Deosebit de valoroase sunt contribuţiile compozitorilor Ion Runcu, care respectă în alcătuirea melosului liturgic acel specific modal al glasurilor bisericeşti în care este prezent subtonul, Gheorghe Dumitrescu – care promovează melodiile celor opt glasuri cu inflexiuni folclorice sau Ion Cunţan – care cultivă în cântările liturgice sonoritatea specifică muzicii de strană din Ardeal.

De o complexitate deosebită, îndreptată în zona **sintezei**, se dovedesc a fi melodiile liturgice create de Sigismund Toduţă, unde se îmbină muzica gregoriană, muzica bizantină şi folclorul românesc, cele create de Tudor Jarda, care valorifică esenţe ale folclorului, inserând în discursul sonor fragmente de balade, cânt bizantin şi cântări de strană transilvănene, sau Valentin Timaru,

Scanned with OKEN Scanner

care îmbină armonios atât intonații ale melosului de proveniență psaltică, cât și apuseană gregoriană, dar și populară autohtonă.

O sinteză plăcută spre care converg melosul creat în stil tradițional psaltic pigmentat cu nuanțe desprinse din peisajul muzicii populare, dar și din arta religioasă apuseană, întâlnim la Șerban Nichifor, iar Liviu Comes rămâne în sfera stilistică a creațiilor de acest gen cu o melodică personal, în care anumite motive evoluează variațional pe întreg discursul muzical.

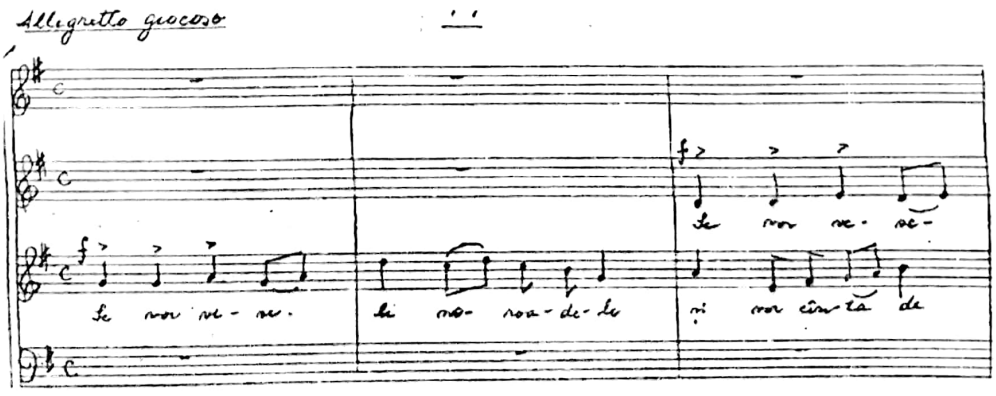
Aceleași tipuri de melodii sunt valorificate și în creațiile corale religioase contemporane de factură concertistică. Nicolae Lungu este compozitorul care a păstrat nealterat **ethosul muzicii psaltice** românești în lucrările ample de factură concertistică *Stihira a II-a de la Vecernia glasului al 8-lea*, *Stihira a 3-a de la Vecernia glasului al VI-lea* pentru cor mixt și solo de bas, cântarea *Cu noi este Dumnezeu* pe glasul VIII pentru cvartet de soliști și cor mixt ș.a.

Mergând către modernitatea celei de-a doua jumătăți a secolului XX, melodica psaltică își pierde ușor din profilul original, fiind înlocuită în lucrările corale religioase neliturgice cu intonații în care sunt sublimate diferite stări și sentimente, melodica păstrând expresivitatea și cantabilitatea specifice.

Datorită complexității de construcție sonoră, acestea depășesc cu mult sfera bisericească, intrând pe tărâmul unor **viziuni moderne** materializate printr-o paletă largă de explorări compoziționale, plecând de la creații corale bazate pe citate melodice preluate din tezaurul bizantin sau creații în stil, așa cum sunt lucrările compozitorilor Doru Popovici, Alexandru Paşcanu, Sabin Pautza ș.a., precum și creații bazate pe texte liturgice, dar cu vagi aluzii la melosul de factură psaltică, cum întâlnim la Felicia Donceanu, Irina Odăgescu, Dan Dediu ș.a., ajungând până la **creații arhetipale**, în care sunt fructificate esențe ale unor muzici cu fundament sacru, la Octavian Nemescu și Ștefan Niculescu.

Concertul *Milostiv fii nouă* al compozitorului Liviu Comes aduce în prim plan o melodică cu parfum modal și intonații arhaice, în care diferitele motive melodice sunt valorificate fie prin transpunerea lor pe diferite trepte, fie prin variații, în prima parte, și un motiv cu structură intonațională personală desprinsă ca ethos din muzica populară de dans, în cea de-a doua parte:

Ex. 1

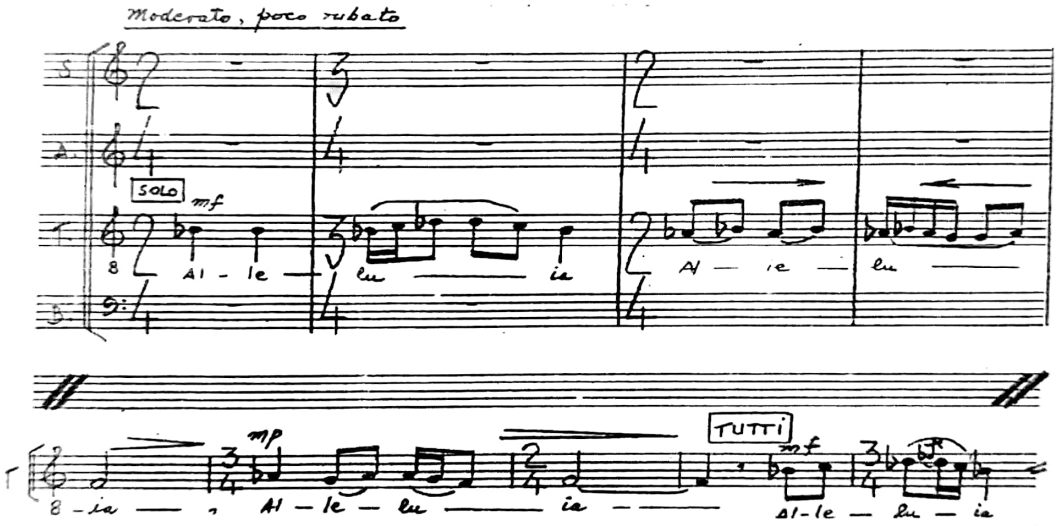


Scanned with OKEN Scanner

Doru Popovici în lucrările religioase de factură neliturgică foloseşte melodii-citat sau structuri modale vechi simple, diatonice, apropiate de specificul liturgic ortodox (*Două imnuri bizantine* pe teme din secolele X-XI pentru cor a capella op. 40 nr. 1 şi *Două imnuri bizantine* pe teme din secolele X-XI pentru cor a capella nr. 2, *Învierea Domnului* op. 116, motet pentru cor mixt pe text liturgic), iar Alexandru Paşcanu, în lucrarea *Festum hibernum*, face apel la un citat din melodica bizantină scris pe text grecesc, reprezentând corespondentul notelor din notaţia liniară.

Creaţiile în stil ale compozitorilor Walter Mihai Kleper şi Sabin Pautza, *Lumină lină*, poem coral în stil bizantin şi, respectiv, *Alleluia* în stil bizantin, sunt lucrări care au în comun apelul la melosul psaltic dar în viziuni total diferite, prima aduce în plan melodic un discurs modal cromatic din care transpar ca o certitudine sonorităţi descinse din muzica psaltică prin secunda mărită, pe o evoluţie unduitoare lirică a traseului melodic de amplă respiraţie, iar a doua apelează la arhaismul specific acestei muzici şi, mai ales, la structura melismatică îmbogăţită cu ornamente:

Ex. 2



În egală măsură, compozitorul Sabin Pautza apelează la modalismul popular, integrând melosul în tiparul structurii eolice şi frigice, cu inserţii ritmico-melodice specifice bocetului românesc, realizând o sinteză cu un puternic parfum autohton.

O altă modalitate de înglobare a spiritului religios, de data aceasta prin intermediul textului poetic sau liturgic propus în construcţii sonore de anvergură, întâlnim la Felicia Donceanu în lucrarea *Tatăl nostru* pentru cor mixt, transpusă pe o melodică expresivă fără intonaţii care să amintească de elementele muzicii bizantine, dar profundă şi sublimă prin plasticitatea mesajului muzical transmis, sau la Irina Odăgescu, în lucrarea cu acelaşi nume *Tatăl nostru*, poem coral pentru cor mixt cu un potenţial expresiv deosebit şi substanţă muzicală profundă prin modulaţiile şi progresiile melodice cu structură modală, de factură repetitivă, cu ambitus câştigat prin progresie melodică plecând de la o structură oligocordică ce evoluează până la structură octaviantă.

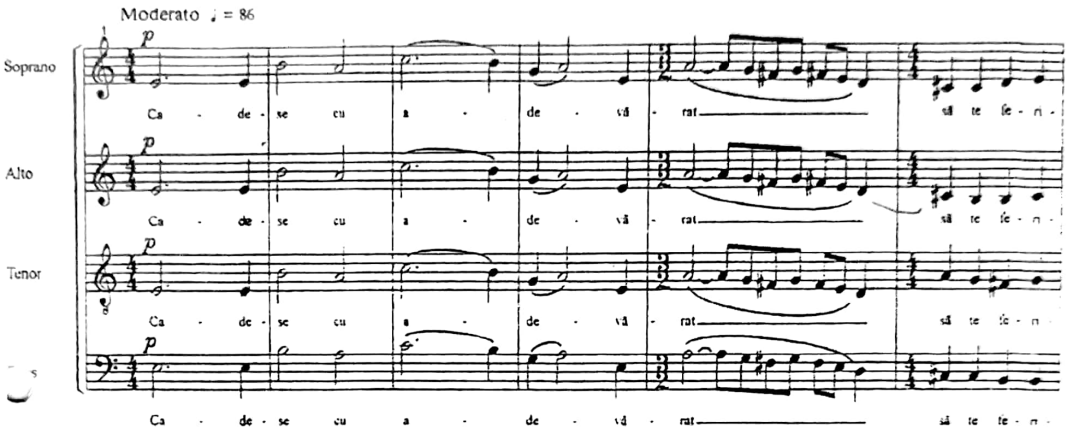
De asemenea, Octavian Nemescu în piesa *Lumină lină*, încărcată de o simbolistică a sacrului prin viziunea imaginară asupra esenţei emanate de sugestivitatea textului poetic,

Scanned with OKEN Scanner

conturează un discurs melodic rezultat fie din structuri polifonice punctualiste diluate în timp şi spaţiu, fie din efectul global al texturilor ce urmăresc realizarea unor imagini sonore plastice.

O perspectivă muzicală modernă ne oferă Dan Dediu în lucrarea *Axion* în care face apel la o monodie modală creată în stil psaltic, la structuri melismatice ce amintesc de microtoniile specifice muzicii vechi transfigurate într-o pendulare pe semitonuri în jurul unui sunet central, sau la prezenţa structurilor ce înglobează secunda mărită specifică glasurilor cromatice din muzica psaltică:

Ex. 3



În lucrările religioase vocal-simfonice contemporane compozitorii români apelează în general la melodii create după tiparul muzicii culte apusene dar şi la inserţii melodice create în stil bizantin.

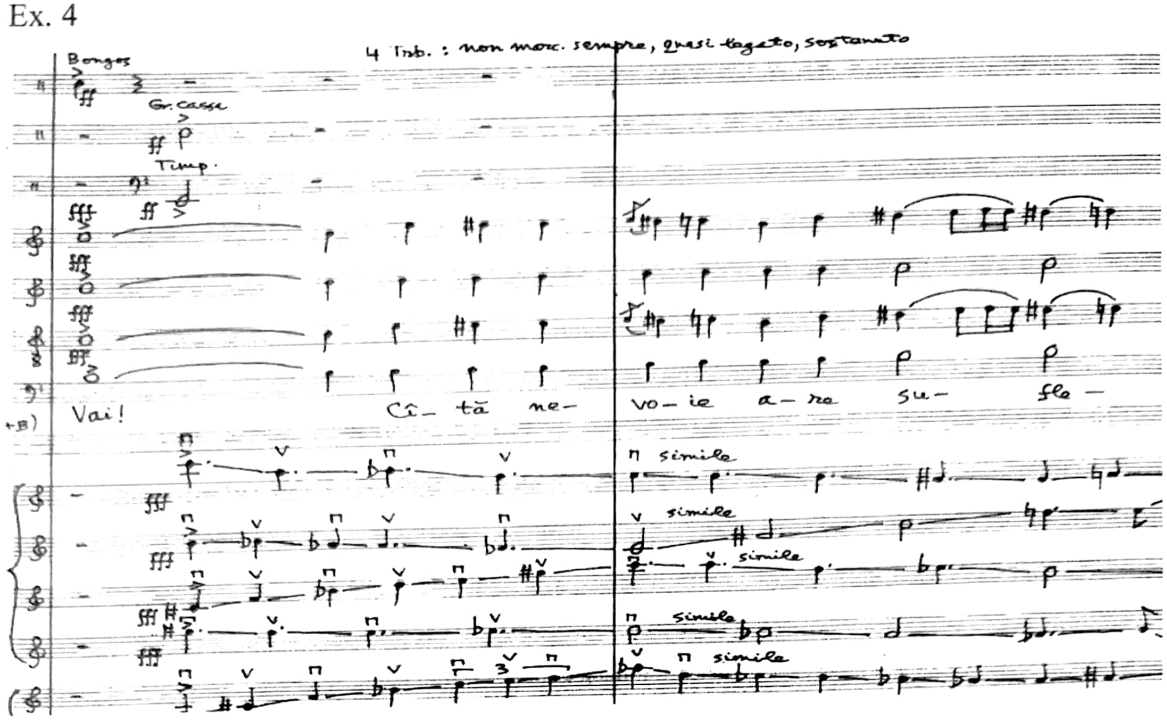
Melosul unui imn bizantin al învierii îl regăsim în *Requiemul* pentru mezzosoprană, cor şi ansamblu instrumental a compozitoarei Miriam Marbe către finalul lucrării ca o certitudine a apartenenţei creaţiei la spaţiul românesc, deşi întreaga desfăşurare muzicală ne oferă diferite intonaţii funebre indo-europene.

Exprimări şi sublimări ale unui melos transfigurat în imagini sonore de adâncă meditaţie transcendentală ni se relevă în lucrarea *Pomenire – un recviem românesc* pentru bas solo, cor mixt şi orchestră a compozitorului Ştefan Niculescu unde discursul polarizează linii melodice unduitoare, simple, aerate, cu valenţe incantatorii sau arhaice induse de intervalele de secundă mică, mărită, intervalele disonante, sau discursuri melodice dramatice potenţate de o dinamică amplă (ex. 4).

Tot acest spectru melodic bogat utilizat de compozitorii de muzică corală religioasă contemporană a fost materializat şi potenţat în înveşmântări dintre cele mai diverse, în funcţie de afinitatea la un curent muzical sau altul sau în funcţie de preferinţa şi stilul propriu al fiecărui compozitor în parte.

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 4



În tratarea corală a acestor melodii vom întâlni tehnici de scriitură diverse, plecând de la cele simple, cum sunt monodia şi unisonul, omofonia şi polifonia şi ajungând apoi la cele mai complexe cum sunt eterofonia, mixturile şi texturile, polifonia punctualistă etc.

Monodia întrebuințată de compozitori, de cele mai multe ori pe porțiuni restrânse, urmărește un anumit efect coloristic expresiv şi de finețe vocală, în combinație cu diferite alte tipuri de scriitură (Nicolae Lungu în *Stihira a II-a,* Doru Popovici în *Două imnuri bizantine* op. 40 nr.1, Sabin Pautza în *Alleluia*, Şerban Nichifor în Chinonicul *Pe Tine, Dumnezeule* şi Valentin Timarul în cântarea *Trupul lui Hristos*).

Isonul şi **unisonul**, folosite de către compozitorii de muzică corală religioasă contemporană pe spații mai restrânse, este utilizat cu acelaşi scop de a crea momente expresive fie înălțătoare (Nicolae Lungu în *Axionul Duminical pe glasul V*, Doru Popovici în aceeaşi lucrare amintită mai sus, Dan Dediu în *Axion*, W. M. Klepper în *Lumină lină*, Valentin Timaru în *Cuvine-se*), fie dramatice (Nicolae Lungu în *Stihira a II-a,* Imnul bizantin din *Requiemul* de Miriam Marbe) sau cu valențe incantatorii (*Recviemul - Pomenire* de Ştefan Niculescu în secțiunea a III-a).

Nu lipseşte din arsenalul componistic nici tehnica de scriitură de tipul **recitativului coral** care este folosită de compozitori îndeosebi în secțiunile răspunsurilor scurte, a *Ecteniilor mari, întreite* şi în *Apolis* (Nicolae Lungu, Liviu Comes, Valentin Timaru în cântarea *Văzut-am lumina*).

Scriitura **antifonică**, preluată din practica de cânt bisericească, o întâlnim în lucrările liturgice ale compozitorului Nicolae Lungu (*Antifoanele I, II şi* III). Liviu Comes întrebuințează un discurs imitativ antifonic în secțiunea B a cântării *Sfânt Domnul Savaot* pe cuvântul *Osana* conturând un discurs coral bine articulat din punct de vedere al caracterului.

Scanned with OKEN Scanner

De asemenea, în *Antifonul I şi II* din Liturghia compozitorului Valentin Timaru melodia este structurată pe celule melodice scurte expuse alternativ într-un discurs de tip responsorial ce conferă grandoare şi sonorităţi de slavă.

Tehnicile de scriitură cel mai des întrebuinţate sunt **omofonia** şi **polifonia**, ele regăsindu-se, de multe ori, în combinaţii dintre cele mai diverse, rar separat şi pe spaţii restrânse.

Scriitura omofonă este prezentă în special în răspunsurile scurte la majoritatea compozitorilor (Nicolae Lungu, Liviu Comes, Şerban Nichifor etc.) şi în unele momente de slavă pentru a construi un discurs coral monumental, solemn sau pentru a păstra o anumită caracteristică a sonorităţilor de tropar.

Valentin Timaru abordează în *Ectenia mare* din *Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur* pentru cor mixt, clopote şi instrumente de percuţie o înveşmântare a melosului omofonă, cu uşoare urme contrapunctice, în care predomină o armonie eminamente modală rezultată din relaţiile de secunde ce generează cvinte paralele austere, impunând o sonoritate arhaică profund ancorată în tradiţia corală modală religioasă.

Compozitorul care a excelat în folosirea acestei tehnici de compoziţie în a sa *Liturghie psaltică* pentru cor mixt a fost Nicolae Lungu. Simplificând la maxim discursul psaltic de strană preluat din cântările uniformizate, compozitorul recurge la tehnica omofonă în marea majoritate a cântărilor folosind o armonie modală în acord cu sonoritatea melosului de strană valorificat.

Scriitura polifonică este cea care se pliază cel mai bine pe structura melosului de strană sau al creaţiilor în stil şi nu numai şi este folosită în special în cântările ample liturgice ale compozitorilor contemporani, în combinaţie cu structuri omofone, folosind o gamă variată de procedee tehnice de la cele mai simple imitaţii şi expuneri în *stretto* la cele mai complexe precum canonul, fuga, invenţiunea.

O plăcută tehnică contrapunctică întâlnim în lucrările liturgice ale compozitorului Liviu Comes, cu intrări succesive desfăşurate într-o polifonie imitativă liberă aerisită, dar şi cu momente de scriitură acordică pe spaţii mai restrânse mai ales la finalul frazelor sau în punctele culminante pentru a susţine sonorităţile robuste şi concise (*Antifonul al II-lea)*, cu liniile melodice construite liniar în care vocile evoluează complementar una faţă de alta şi cu momente de canon (*Sfânt Domnul Savaoth*). Cântarea *Să se umple* este creată într-o viziune polifonică în care **forma de fugă** aminteşte de marile construcţii vocal-simfonice din tradiţia apuseană, iar cântarea *Ca pre împăratul* este predominant polifonică, cu imitaţii şi intrări în *stretto*, cu formule melodico-ritmice preluate de la o voce la alta asemănătoare ca structură manierii de scriitură de tip baroc.

În general, tehnica polifonică se combină cu momente de scriitură omofonă, ele coexistând în funcţie de caracterul pe care compozitorii doresc să îl imprime, ţinând cont de expresivitatea textului poetic.

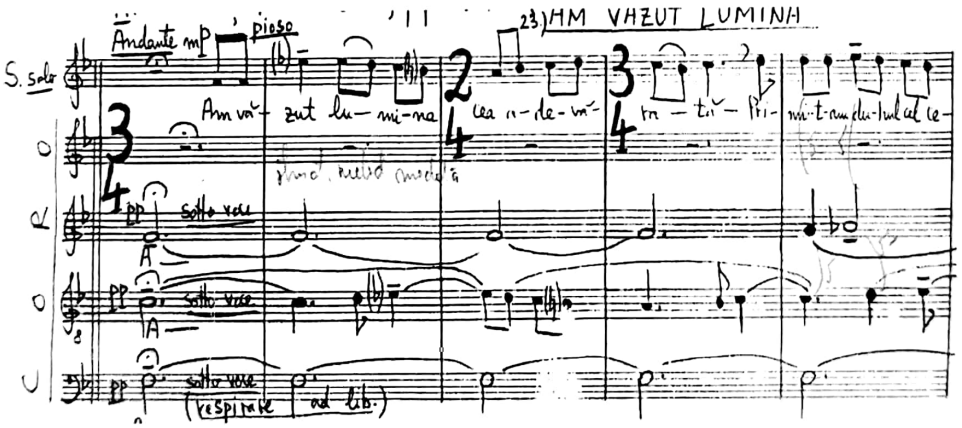
Scanned with OKEN Scanner

În *Axionul duminical* din *Liturghia psaltică*, Nicolae Lungu îmbină scriitura armonică cu cea contrapunctică în prelucrarea melosului psaltic, în care se remarcă imitații în canon ale capului de frază muzicală, pasaje în unison ce potențează expresivitatea textului, intrări în *stretto* şi o armonie cu înlănțuiri plagale, cu acorduri în care terța este dublată sau lipseşte, cu succesiuni ale treptelor secundare şi cadențe specifice muzicii psaltice.

Valentin Timaru construieşte în cântarea *Sfânt* din *Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur* sonorități monumentale atât cu ajutorul acompaniamentului instrumental, cât şi cu ajutorul factorului armonic din care se naşte melodia, un melos depărtat ca ethos de muzica românească tradițională, dar deosebit de spectaculos prin bogăția modulațiilor şi a tensiunilor cromatice şi modale, îmbinat cu un discurs polifonic în care predomină imitațiile libere sau stricte.

O interesantă scriitură armonico-polifonică ne dezvăluie cântarea *Am văzut lumina* din Liturghia compozitorului Şerban Nichifor, scrisă pentru solo de sopran cu acompaniament coral, cu sonorități austere, uşor arhaică prin armonia modală determinată de alterația constitutivă *mi bemol* neobişnuită în plan teoretic musical, dar posibilă în limbajul modal contemporan, apoi prin acompaniamentul contrapunctic şi mixturile rezultate din evoluția muzicii bazate pe acorduri aflate în răsturnarea a II-a în relație de secundă ce dezvăluie o latură componistică modernă a autorului în care limbajul contemporan se pliază cerințelor unei imagistici sonore dominate de efectul culorii:

Ex. 5



Sub semnul unei complexe sinteze se află *Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur* pentru cor mixt nr. 2 a compozitorului Sigismund Toduță, care îmbină lumea polifoniei şi a armoniei transfigurată în cea mai pură tehnică de gândire românească – **eterofonia**, în care se regăsesc tehnica variației continue şi cea a suprapunerii variantelor melodice.

Lucrările corale religioase contemporane de factură concertistică destinate a fi cântate în sălile de concert, datorită libertăților componistice de care se bucură ne dezvăluie, prin amploarea şi arhitectura sonoră, folosirea unor tehnici mai complexe care să slujească şi să potențeze semantica textului religios ales, neexcluzându-le pe cele simple precum, isonul, unisonul, octavele paralele etc.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă în lucrările compozitorului Doru Popovici tehnicile de înveşmântare ale melosului se rezumă la folosirea isonului, unisonului sau a pedalelor pentru a nu stânjeni parcursul monodic de filiație bizantină, sau la mixturi de acorduri paralele ce conferă muzicii o autenticitate descinsă din practica de cânt veche (*Două imnuri bizantine op.40, nr.1*), combinată cu structuri omofone pline de transparență, alte lucrări ale altor compozitori vizează structuri mai complexe şi un limbaj muzical dominat de marca contemporaneității.

O interesantă scriitura modală armonico-polifonică reflectă lucrarea *Lumină lină* a compozitorului Walter Mihai Kleper, care evoluează pe diferite tipuri de tehnică compozițională în care se regăsesc cântarea de tip responsorial, pedale-ison pe intervenții acordice asemenea unui refren pe textul *lumină lină*, precum şi o cântare de tip antifonic cu structură liniară recitativică.

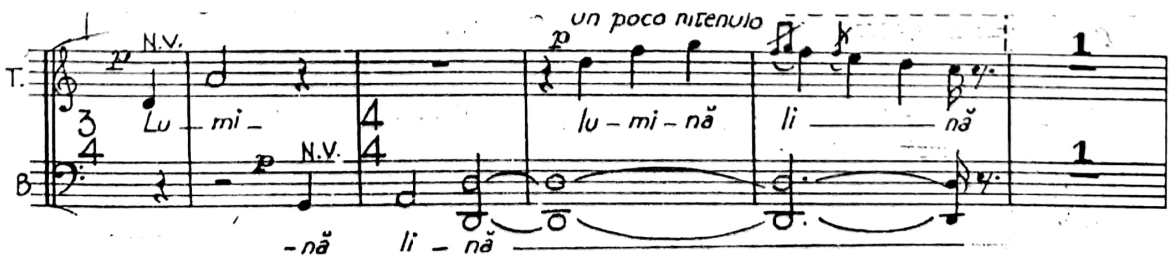
Cultivarea expresivității monodiei şi a isonului, combinate cu structuri armonice şi contrapunctice, cu predominarea alternanței între monodie şi omofonie, le întâlnim în expresiva lucrare a lui Sabin Pautza, *Alleluia*.

Un limbaj muzical mai complex şi o scriitură cu valențe plastice le regăsim în lucrarea *Tatăl nostru* a Feliciei Donceanu unde compozitoarea apelează la **tehnica *ostinato*-ului** creând imaginea sugestivă a comuniunii în rugăciune, potențată fiind şi de **polifonia prin atacuri succesive** sau de expresivul discurs armonic din care nu lipsesc structuri melodice modale cromatice, cvarte şi octave paralele ce creează sonorități austere, structuri acordice ***cluster*** ce tensionează la maxim discursul coral etc.

Aceeaşi rugăciune este valorificată şi de către Irina Odăgescu într-o lucrare amplă de factură concertistică unde autoarea demonstrează o complexă tehnică armonică tono-modală, dominată de tensiuni rezultate din desele ciocniri de secundă mare ce creează sonorități profunde de interiorizare, flexibilitate modală destul de instabilă prin prezența treptelor mobile, structuri acordice disonante expresive şi, de asemenea, o polifonie imitativă de tip tono-modal, bazată pe secvențe melodice.

Octavian Nemescu creează în lucrarea *Lumină lină* un discurs muzical ce pleacă de la simplitatea hieratică a unui motiv cu implicații melodice bizantine care se transformă ciclic într-o complexitate sonoră sclipitoare, fiind supus unei permanente metamorfozări, ajungându-se printr-o **polifonie punctualistă** să fie diluat în timp şi spațiu:

Ex. 6



Scanned with OKEN Scanner

Pendulând între tradiție și modernitate, compozitorul Dan Dediu în al său *Axion* apelează la tehnici de scriitură dintre cele mai diverse, plecând de la scriitura în unison, respectiv octave paralele, valorificată de autor pentru a păstra nealterată frumusețea diatonică a motivului melodic inițial. Monodia însoțită de pedale sau ison nu lipsește din arhitectura piesei, deși sonoritatea ambiguă rezultată din combinarea melosului cu un puternic parfum modal cromatic și a isonului conturat pe structură acordică fără o atracție spre un anumit centru nu mai amintește decât ca tehnică de scriitură de vechea sonoritate diatonică, caldă și pioasă, în care monodia psaltică era însoțită de un ison centrat pe o anumită tonică.

O scriitură des utilizată de compozitor este cea contrapunctică, fie de tip liniar configurând un discurs fluid liber modal de factură modernă prin disonanțele care rezultă accidental pe verticală și prin treptele mobile și intervalele mărite și micșorate, fie printr-un contrapunct modal cromatic în care vocile evoluează complementar una față de alta creând un flux continuu unduitor al discursului coral, dar și un parcurs contrapunctic aerat expresiv, tensiv și cantabil.

De asemenea, un element relativ nou introdus în muzica corală religioasă preluat din practica de scriitură modală contemporană sunt **mixturile**, utilizate des de compozitor pentru a tensiona sau sublinia în special finalurile de frază.

În lucrările religioase vocal-simfonice contemporane tehnicile de scriitură se păstrează, în mare măsură, aceleași.

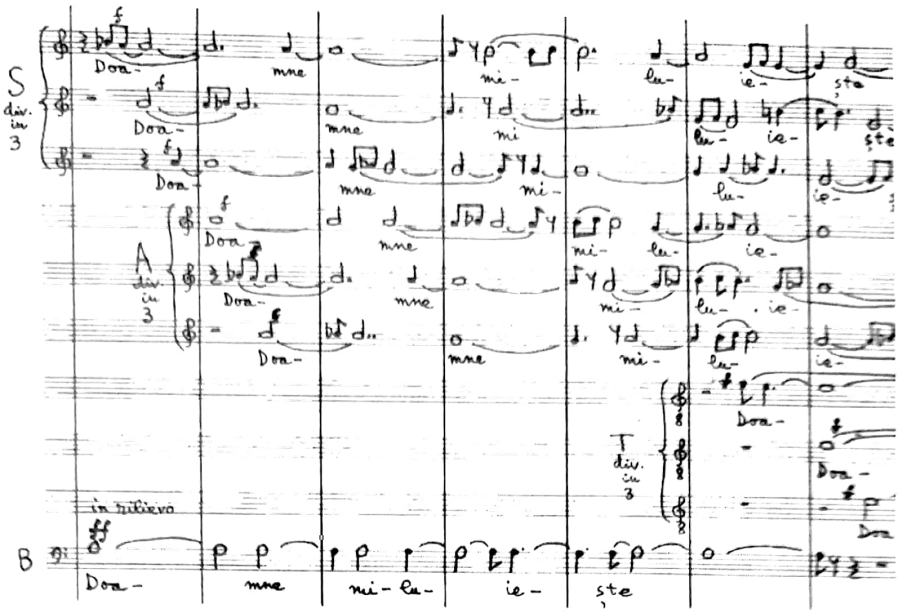
Limbajul muzical evoluează către o complexitate accentuată în *Requiemul* pentru cor, mezzo-soprană și ansamblu instrumental de Miriam Marbe unde viziunea transcendentală, supraspiritualizată a structurii și intonațiilor zămislite dintr-un ecumenism metaritualic plasează lucrarea într-o zonă exterioară noțiunii de recviem clasic.

Întorcându-se către sonoritățile arhaice descinse din practica și ritualurile tradiționale populare, Ștefan Niculescu folosește în lucrarea *Pomenire. Un recviem românesc* pentru bas solo, cor mixt și orchestră diferite tehnici de scriitură, plecând de la cele mai simple cum sunt isonul, unisonul, scriitura contrapunctică și ajungând până la pânze eterofonice cu valențe incantatorii sau sonorități ancestrale de maximă expresivitate (ex. 7).

Muzica corală religioasă, adresându-se în exclusivitate sufletului și credinței omului prin mesajele pe care îl transmite textul cântărilor, va genera întotdeauna sonorități calde, serafice atunci când este vorbe de o lucrare a cărui text reprezintă o rugăciune iar momentele de slavă închinate persoanelor divine vor implica sonorități consistente, susținute, dar o consistență reținută dominată de sentimentul de smerenie și recunoștință pe care-l poartă în suflet orice creștin, *cuvântul cel ziditor de imagini spirituale* fiind promotorul întregilor edificii sonore.

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 7



Pornind întotdeauna de la sensul textului, interpretul nu va face altceva decât să adâncească din punct de vedere expresiv semantica acestuia, amplificându-i efectul la nivelul conştiinţei spirituale.

Datorită caracterului muzicii, maniera de cânt predominantă va fi cea *legato* şi *molto legato*, cu atacuri de cele mai multe ori pe primele acorduri sau sunete ce implică aşezare pe aer, sonoritate vocalică moale, conducerea vocilor corale pe tensiune indiferent de nuanţă, creşteri şi descreşteri de intensitate pliate după expresivitatea frazelor melodice aplicându-se principiul *anabasis – catabasis* şi discrete aşezări ale cadenţelor interioare sau ale celor finale.

Creaţiile care au ca material muzical melosul psaltic bizantin, fie el citat, prelucrare sau creaţie în stil, vor necesita o abordare interpretativă privită din prisma manierii de cânt specifice acestei muzicii, în care melodiile unduitoare şi cantabile solicită conducerea liniilor vocale pe tensiune, *molto legato* în pasajele lirice extrem de sensibile (secţiunea A din lucrarea *Două imnuri bizantine* nr. 1 de Doru Popovici, tema din *Stihira a II-a de la vecernia glasului al 8-lea* de Nicolae Lungu, motivul introductiv din lucrarea *Tatăl nostru* a compozitoarei Irina Odăgescu etc.), cu o vocalitate moale, fără *vibrato*, pe voci albe, cu lejeritate în emiterea sunetelor păstrând permanent o impostaţie suspendată şi o emisie rotundă transparentă, o dicţie clară dar îngrijită, fără asperităţi sau bruscări în pronunţarea silabelor.

Discursul de tip *recitativ* provenit din practica de cânt psaltică, din aşa-zisa *cântare recto-tono* valorificat de compozitorii de muzică corală în *Ecteniile mari şi mici*, în *Apolis* sau diferite cântări liturgice (Nicolae Lungu, Liviu Comes), sau în cele de concert (Felicia Donceanu în *Tatăl nostru*, Octavian Nemescu în *Lumină lină* etc.) va implica întotdeauna în cânt respectarea accentelor din vorbirea curentă şi o tehnică de cânt psalmodiată în care textul va prima şi nu linia melodică.

Scanned with OKEN Scanner

Prezența apogiaturilor ca ornamente pe parcursul discursului melodic ne păstrează în sfera muzicii psaltice unde factorul ornamental joacă un rol important în înfrumusețarea discursului melodic de sorginte bizantină (Șerban Nichifor, Octavian Nemescu, Ștefan Niculescu) și de aceea în interpretare vor necesita de fiecare dată o intonare moale, fără accente, cu acea tehnică a *iodlerului* în care apogiatura se cântă pe voce *de cap* iar nota reală pe voce obișnuită, cu discrete *glissando*-uri ce conferă discursului melodic cantabilitate, integrate de asemenea în fluxul melodic cursiv, fără o evidențiere accentuată sau trenare a tempoului.

Execuția *non-legato* predomină în lucrările cu caracter monumental, solemn, în cântările imnice de slavă (*Antifoanele I și II*, *Sfânt Domnul Savaoth*), cele dramatice (*Recviemurile*), sau acolo unde melodia are o structură robustă, bazată pe salturi și arpegii (Liviu Comes, Șerban Nichifor, Valentin Timaru etc.). În lucrările de slavă, imnice, maniera de cânt este pe susținere, cu sunete ușor marcate și despărțite între ele, așa cum întâlnim în *Antifoanele I și II* ale lui Nicolae Lungu, Valentin Timaru sau în cântările concertistice *Tatăl nostru* ale Feliciei Donceanu și Irina Odăgescu, unde în momentele dramatice este necesară o execuție cu sunete susținute, marcate și bine articulate din punct de vedere al textului.

Din perspectiva tehnicii de scriitură, lucrările scrise omofon vor solicita întotdeauna plasarea melodiei în plan principal, iar acompaniamentul armonic în plan secundar, cu respectarea dozajului intensității sonore în funcție de nuanța necesară.

Tehnica polifonică implică, de asemenea, în funcție de tipul de scriitură (polifonie liniară, modală, strictă, liberă, punctualistă etc) diferite abordări din punct de vedere interpretativ.

Polifonia de tip baroc, cu linii melodice sinuoase de caracter instrumental, așa cum întâlnim la Valentin Timaru va implica în tehnica de cânt corală evidențieri ale imitațiilor în plan dinamic și retragerea apoi pe o execuție lejeră pentru a nu îngreuna discursul în ansamblu, agilitate în lucrările cu tempo mai mișcat, în special când este vorba de expuneri în *stretto*, fluiditate și cursivitate pe parcursul discursului cu mențiunea ca maniera de cânt *detachèe* care va însoți parcursul melodic, să nu fie densă, ci aerată, lejeră și luminoasă din punct de vedere vocal.

Tehnica contrapunctică de tip palestrinian valorificată de Liviu Comes, mai ales în cântările liturgice ample, vizează linii polifonice expresive lirice cu caracter liniar și un parcurs ce evoluează într-o permanentă fluență cantabilă în care se regăsesc pe rând intrările succesive, complementaritatea ritmico-melodică și suprapunerea ritmurilor sincopate cu cele pe timp, ceea ce în interpretare se transpune prin conducerea vocilor corale pe cursivitate, sunete moi plasate pe impostație suspendată, cu atacuri pe aer, retragerea sunetelor lungi prin filaj și sublinierea celor încadrate în formule melodice ornamentale.

Polifonia modală întâlnită la Valentin Timaru implică de asemenea, sublinieri ale imitațiilor stricte sau libere în limita nuanțelor în care sunt încadrate, retragerea vocilor pe lejeritate,

Scanned with OKEN Scanner

transparență vocală, luminozitate fără a încărca discursul în ansamblu, cu o parcurgere cursivă a liniilor polifonice în funcție de tensiunile interioare ale frazelor şi cu aşezare de cele mai multe ori la cadențe pe sonorități moi, calde, pregătite prin discrete răriri cu aproximativ un timp înainte de ultimul acord.

Forma de fugă pe care o valorifică Liviu Comes în cântarea *Să se umple...* din a sa *Liturghie a Sfântului Ioan Gură de Aur* pentru cor mixt, solicită în interpretare evidențierea temelor, indiferent de vocile care le afirmă şi nuanța specificată în partitură, cu sunete marcate atunci când nuanța este *forte*, atât în expoziție, cât şi pe parcursul secțiunilor, cu retragere pe sonorități lejere sub intensitatea temei apoi pentru a construi discursuri muzicale clare, păstrând tempo-urile inițiale.

Polifonia punctualistă în care motivele melodice sunt disipate în timp şi spațiu între vocile corale, aşa cum le regăsim la Felicia Donceanu în lucrarea *Tatăl nostru* sau la Octavian Nemescu în *Lumină lină*, implică, în primul caz, o tehnică de cânt apropiată de recitare respectând ca frazare accentele cuvintelor textului liturgic şi intonarea pedalelor cu atac şi retragere prin filaj pentru a crea imaginea unei comunități care se roagă într-un timp şi spațiu comun, iar în cel de-al doilea caz, o execuție ritmică foarte precisă în momentele în care motivul melodic principal este distribuit în spațiu vocilor corale, cu sublinieri ale fiecărui sunet şi o dicție foarte clară pentru ca în ansamblu discursul să capete integritate şi cursivitate, dar şi strălucirea imaginară descinsă din simbolistica textului *Lumină lină din lumină...*

Texturile din aceeaşi lucrare a lui Nemescu, în care liniile melodice sunt alcătuite din motive repetitive pe formule ritmice în care predomină trioletul cu diferite combinații de accente suprapuse pe verticală într-o poliritmie scânteietoare, necesită în interpretare execuții ritmice şi intonaționale foarte precise, discrete accentuări ale sincopelor şi o dicție foarte clară, pe verticală rezultând un joc de accente menit să contureze imagistic *strălucirea eternă a luminii line...*

Dinamica variată cuprinde o paletă largă de nuanțe plecând de la cele mai mici în lucrările cu caracter liric ce au ca text diferite rugăciuni, până la nuanțe mari ce conturează momente de slavă sau dramatism.

În general, nuanțele mici – *pianissimo posibile*, *pianissimo*, *piano*, *mezzopiano* – trebuie cântate pe vocalitate moale, caldă, conducerea sunetelor fiind pe coloană de aer şi pe impostație suspendată, cu voci transparente *non-vibrato* şi cu emisie rotundă (Nicolae Lungu în *Stihira a II-a la Vecernia glasului al 8-lea*, Doru Popovici în *Două imnuri bizantine* op. 40 nr.1 şi 2, Felicia Donceanu şi Irina Odăgescu în cântările *Tatăl nostru*).

Nuanțele medii *mezzoforte* sunt folosite de cele mai multe ori în axioane, tropare, antifoane, în pasajele de prelucrare polifonică sau pentru a sublinia expresivitatea unui cuvânt sau frază

Scanned with OKEN Scanner

muzicală şi implică din punct de vedere interpretativ conducerea vocilor pe lejeritate, cu transparență în lucrările lente şi cu agilitate în cele cu tempo-uri mai rapide.

Nuanțele mari *forte* şi *fortissimo*, întrebuințate în pasajele culminante de cele mai multe ori (în special în lucrările religioase neliturgice), în cântările de slavă şi imnurile închinate persoanelor divine, chiar *fortississimo* în lucrările vocal-simfonice aşa cum le întâlnim în *Recviemul* lui Ştefan Niculescu, creează sonorități ample, pline de măreție, de strălucire şi bucurie, implicând în cântare susținere vocală pe diafragmă mai ales în cazul valorilor lungi, emisie rotundă, suplețe în cântările imnice cum sunt axioanele sau troparele, omogenitate şi egalitate dinamică a vocilor corale şi o dicție clară cu silabe bine articulate.

Din punct de vedere al tempo-urilor este important ca mişcările lente *Adagio, Largo, Larghetto*, *Andantino*, *Sostenuto molto* întâlnite în cântările ample lirice precum *Heruvic*, *Pre Tine*, părțile lente din concertele de Şerban Nichifor, Liviu Comes sau în cele dramatice din recviemuri, să fie bine susținute din punct de vedere vocal, liniile melodice implicând de foarte multe ori tensionări, dar şi fluctuații dictate de expresivitatea şi semantica textului religios. În unele lucrări alternează pasajele povestite, ce implică o mai mare cursivitate în execuție, cu cele cantabile, lirice care necesită de multe ori lărgiri ale tempo-ului în funcție de ceea ce doreşte textul să transmită.

Tempo-urile medii precum *Andantino*, *Andante*, *Moderato* în care sunt structurate axioanele, troparele, catavasiile din cadrul Liturghiilor sau anumite cântări din lucrările vocal-simfonice solicită în interpretare cursivitate, iar cele mişcate precum *Allegro moderato*, *Allegretto*, *Allegro* reclamă atacuri concise, incisive, parcurs melodic constant, suplețe în intonarea formulelor ritmice mai ales unde predomină valorile mici de optimi sau şaisprezecimi şi finalizarea frazelor pe susținere în nuanțele mari cu răriri acolo unde este cazul.

Parcurgerea unui repertoriu de muzică corală religioasă românească atât de bogat şi de plăcut surprinzător prin încărcătura spirituală şi prin sinceritatea cu care ne-a fost dăruit de cei care au plăsmuit-o, nu face altceva decât să ne motiveze încă o dată în plus pe noi, cei care iubim această muzică din sfera veşniciei coborâtă, să o descoperim şi să o propovăduim celor dornici de a o asculta prin cel mai pur şi mai expresiv instrument muzical care ne-a fost dăruit prin pronia cerească – vocea umană.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

ANGHEL, Irinel – *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, București, Editura Muzicală, 1997

BUCIU, Dan – *Festum hibernum de Alexandru Pașcanu*, București, Revista *Muzica* nr. 2, 1983

COMES, Liviu – *Tratat de contrapunct vocal și instrumental*, București, Editura Muzicală, 1986

DĂNCEANU, Liviu – *Myriam Marbe. Portret*, București, Revista *Muzica*, nr. 7, 1983, pp. 41-49

DEDIU, Dan – *Experimentul muzical românesc între anii 1960-1996*, Experiment în arta românească după 1960, București, catalog CSAC, 1997, pp. 499-511

DUȚICĂ, Gheorghe – *Universul gândirii polimodale*, Iași, Editura Junimea, 2004

FIRCA, Clemansa Liliana – *Modernitate și avangardă în muzica românească a anilor 1920-1940.Între avangardă și modernism*, București, Editura Simetria, 1994

FIRCA, Gheorghe – *Structuri și funcții în armonia modală*, București, Editura Muzicală, 1988

GÂSCĂ, Nicolae – *Unitate și diversitate în spiritualitatea creștină, reflectate în muzica corală liturgică*, Iași, Editura Junimea, 2004

GHIRCOIAȘU, Romeo – *Liviu Comes, Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur*, București, Revista *Muzica*, nr. 1, 1993, p. 24

GIULEANU, Victor – *Melodica bizantină, studiu teoretic și morfologic al stilului modern (neo-bizantin)*, București, Editura Muzicală, 1981

MARINESCU, Mihaela – *Compendiu de estetică și stilistică muzicală*, București, Editura Fundației România de mâine, 2007

MARINESCU, Mihaela – *Spiritualitatea bizantină în creația muzicală românească* (secolul XX), București, Editura Fundației *România de mâine*, 2008

MOISESCU, Titus – *Creația corală religioasă*, București, Revista Muzica, nr. 2, 1994

MOLDOVEANU, Nicu – *Cântarea corală în Biserica Ortodoxă Română în secolul al XX-lea*, București, Studii Teologice, anul XX (1968), nr. 3-4, p. 273

NEMESCU, Octavian – *Capacitățile semantice ale muzicii*, București, Editura Muzicală, 1983

NICULESCU, Ștefan – *Reflecții despre muzică*, București, Editura Muzicală, 1980

POPOVICI, Fred – *Ștefan Niculescu – Portret*, București, Revista *Muzica*, nr. 12, 1979, pp. 73-93

POPOVICI, Fred – *Sabin Pautza*, București, Revista *Muzica*, nr. 4, 1982, pp. 21-23

SANDU-DEDIU, Valentina – *Muzica românească între 1944-2000*, București, Editura Muzicală, 2002

STĂNILOAIE, Dumitru – *Spiritualitate și comuniune în Liturghia ortodoxă*, Craiova, Editura Mitropoliei Olteniei, 1986

URSU, Ileana – *Orizontul sacrului în muzica românească. Continuitate și creativitate*, București, Revista *Muzica*, nr. 1, 1996, pp. 30-51

Scanned with OKEN Scanner

IN STILE ANTICO - BAROCUL MUZICAL ÎN VIZIUNEA CONCERTANT-SIMFONICĂ A LUI SIGISMUND TODUȚĂ

Profesor dr. **Luminița Duțică**
Cercetător bursier postdoctoral MIDAS
Universitatea Națională de Muzică Bucureşti

MIDAS

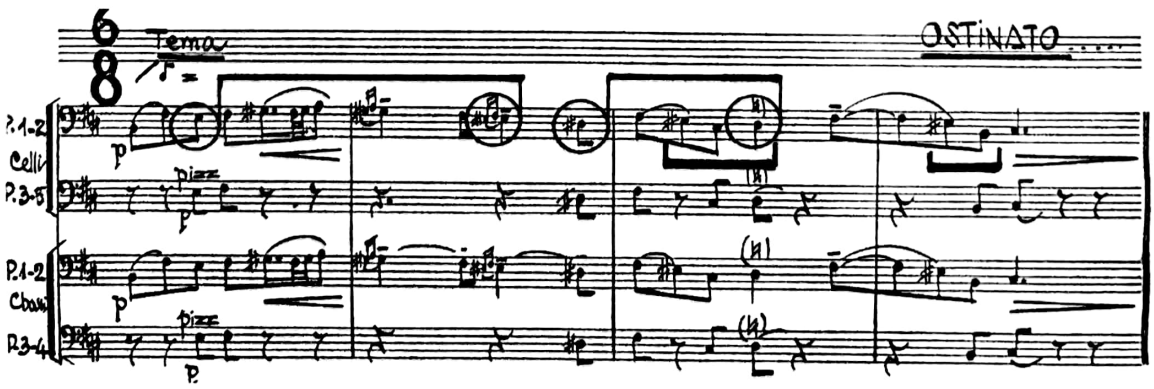
Seria celor patru concerte pentru orchestră de coarde semnate de Sigismund Toduță va fi marcată în anul 1974 de *Concerto per archi nr. 3*, care poartă sugestivul subtitlu *in stile antico*.

Spre deosebire de toate celelalte lucrări de gen, concepția arhitectonică testată aici este cu totul surprinzătoare. În acest sens, facem trimitere directă la manuscrisul deținut de Fundația *Sigismund Toduță* din Cluj-Napoca (de care am beneficiat prin amabilitatea Preşedintelui acesteia, domnul Mihai Ghircoiașiu), a cărui pagină de gardă conține, în mod insolit, adnotările olografe ale Maestrului cu privire la **forma muzicală** (atipică) a *Concertului*.

De aici reiese faptul că **Partea I** (*Ostinato*) este o temă cu 26 de variațiuni+Coda, **Partea a II-a**, un lied bistrofic mare (***A***+***B***), iar **Partea a III-a** un lanț de secțiuni ***fugato***, în care succesiunea primelor trei (***A***, ***B***, ***C***) continuă, după o scurtă tranziție, cu o sinteză evolutivă ce simultaneizează secțiunile extreme (***A*** + ***C***), întregul demers fiind finalizat cu o Coda.

Partea I (*Ostinato*) aderă la formula generică de *ciaccona*, evoluând în consecvența unei teme expuse pentru prima dată la unison de corzile grave.

Ex. 1 S. Toduță – *Concerto per archi No. 3, „In stile antico”*,
P. I, *Ostinato*, ms. 1-4, p. 1/PG (manuscris)



Scanned with OKEN Scanner

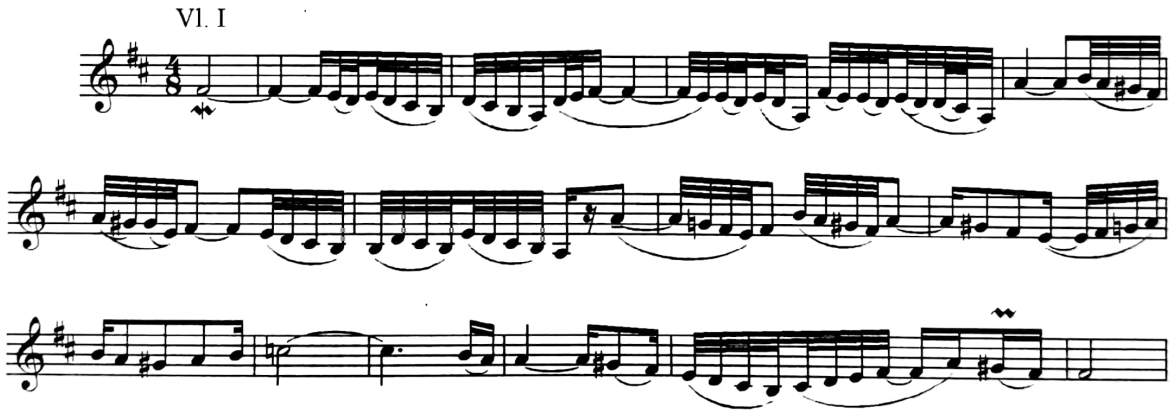
În esență, este vorba despre o heptacordie infraoctaviantă pe **si**, cu treptele a III-a şi a IV-a mobile, în care interferează caracteristicile doricului (I-VI, **si-sol#**), lidicului (I-IV, **si-mi#**) şi cromaticului 1 (III-IV, **re-mi#**), într-o sinteză orizontală polimodal-convergentă (pe **si**), ce se finalizează cu o cadență lidică prin subton la treapta a II-a (**do#**).

Încă din prima variațiune (**V1**, ms. 5-8) putem discerne asupra specificului modal-contrapunctic al suprastructurii, definibil prin dinamismul interacțiunii treptelor mobile, structura de referință a *cantus-firmus*-ului – ea însăşi diferențiată polidiatonic, după cum am văzut – integrându-se într-un complex sonor amplificat cromatic prin variabilele **fa# -fa becar** (tr. a V-a), **la - -la#** (tr. a VII-a) şi **si -si#**, respectiv, **si-si b** (tr. I).

Pe parcursul celor 26 de variațiuni finalizate cu o coda, compozitorul uzează de un arsenal transformațional specific, precum: mişcările parafonice, repetiția, complementaritățile de planuri sonore, inciziile dialogal-imitative, opozițiile de volume timbrale, polimetria etc.

Partea a II-a, ***Aria***, este una dintre cele mai frumoase pagini din literatura simfonică românească.

Ex. 2 S. Toduță – *Concerto per archi No. 3, „In stile antico"*, P. II, *Aria*, ms. 1-15, pp. 28-29/PG (manuscris)



Întâlnirea magistrală între ethos-ul modal românesc şi retorica liniei melodice bachiene (combinație *descensio-ascensio* de tricordii şi tetracordii secvențate în jurul pivotului mediantic **fa#**) se desfăşoară într-o matcă sonoră de structură lidico-mixolidică pe **re**.

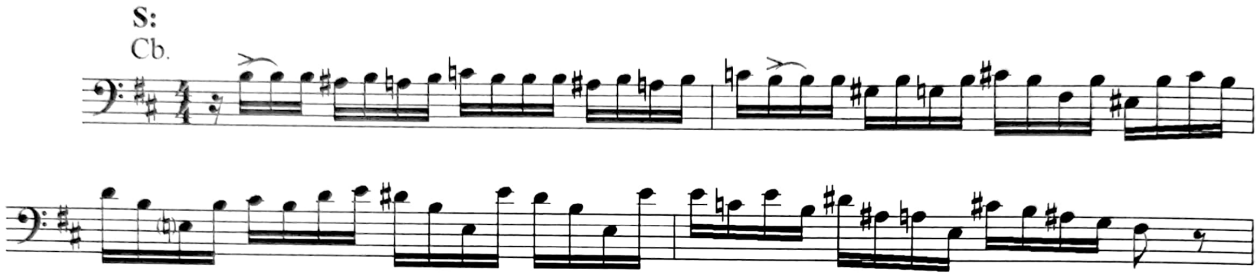
După această memorabilă monodie acompaniată, **Partea a III-a**, ***Danza***, reînvie pulsația motorică originară pe care se va sprijini un edificiu polifonic de mare complexitate, articulat în patru secțiuni de amplitudine bi- şi politematică.

Prima secțiune (***A***, ms. 1-48) este o **Fugă** la patru voci, a cărei traiectorie evolutivă (vezi corespondența **Expoziție – Repriză mediană 2/finală**) plasează binomul **Subiect – Răspuns** într-un circuit tonal recurent indus de relația: **si→fa#; fa#→si**.

Scanned with OKEN Scanner

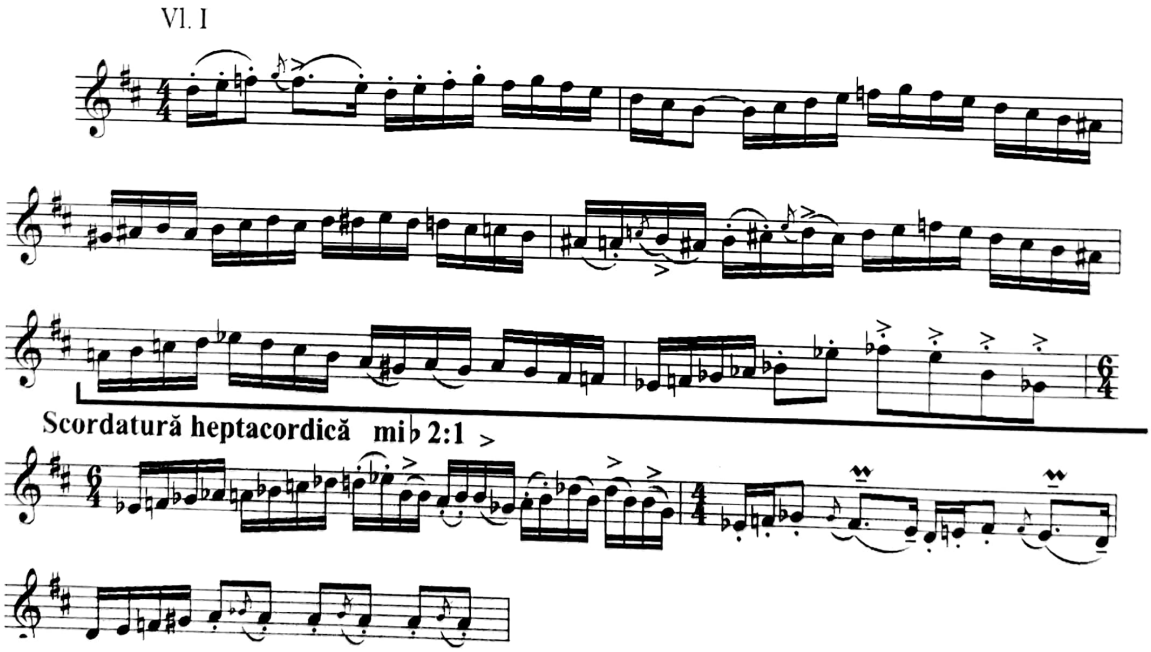
Principala caracteristică a **Subiectului** este **oscilația cromatică** polifonic-latentă în jurul unui pivot/pedală pe **si**, într-o mişcare izoritmică-izocronă potențial favorabilă dezvoltării unor suprafețe *ostinato*.

Ex. 3 S. Toduță – *Concerto per archi No. 3, „In stile antico"*,
P. III, *Danza*, ms. 1-4, p. 35/PG (manuscris)



Chiar dacă prima secțiune a Părții a III-a prezintă elemente clare de autodeterminare – **Coda** fiind unul dintre acestea –, articulația **𝓑** (ms. 49-85) apare ca o continuare firească a reprizelor mediane, un *prolongatio* de tip expozitiv datorat perpetuării în stil ***fugato*** a unei **noi teme**.

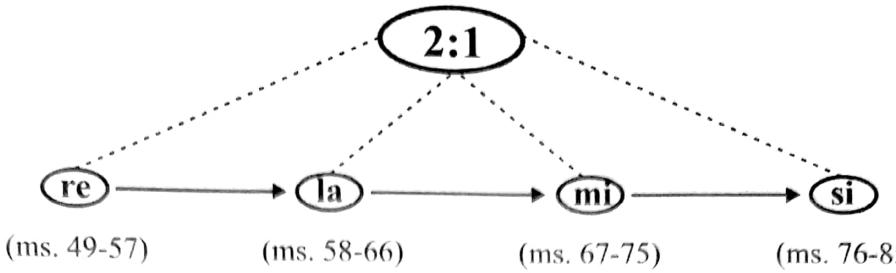
Ex. 4 S. Toduță – *Concerto per archi No. 3, „In stile antico"*,
P. III, *Danza*, ms. 49-57, pp. 45-46/PG (manuscris)



Debutând sub indicația generică *Baldanzoso*, **T2** (Vl. I) dezvoltă o linie melodică de vădită filiație folclorică, într-un mod simetric 2:1 pe **re**, cu infiltrarea a două note melodice: **re#** şi **la**.

Urmând cronologia unui ***fugato*** la patru voci (**B-B1-B2-B3**), **T2** va parcurge seria strictă a cvintelor perfecte, pe traiectoria unui segment (ascensional) **deschis** la dreapta:

Scanned with OKEN Scanner

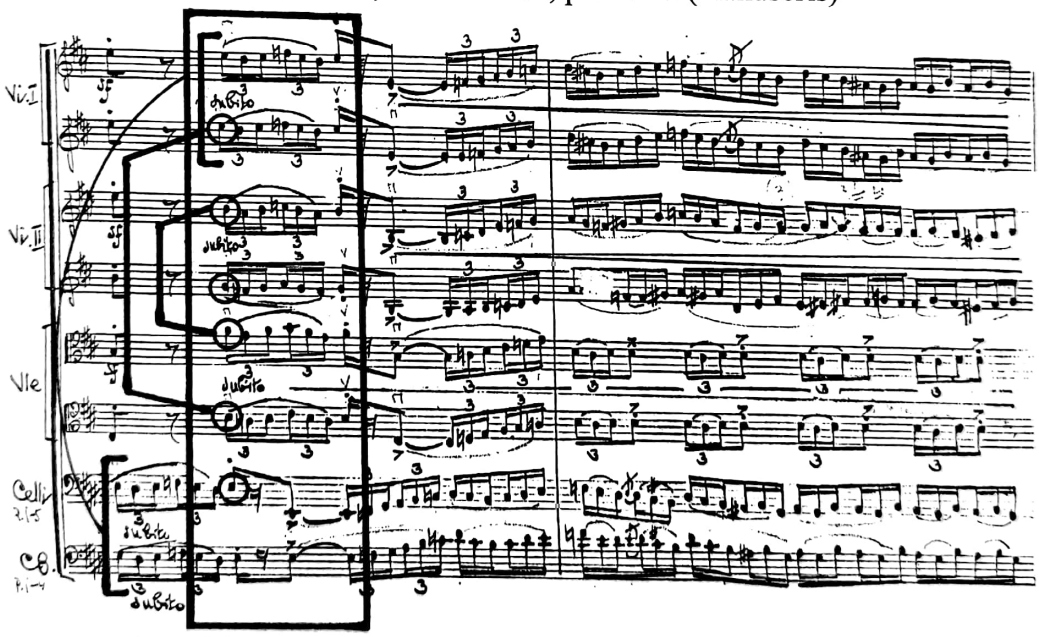


Articulația *C* (*Giocoso*, ms. 86-115) va propune un **subiect dublu**, generat prin simultaneizarea a două teme (**T3+T4**) perfect individualizate, dar care fuzionează într-o unitate organic integrată modului cromatic 1 (originar pe **la**), cu trepte mobile.

T3 are un caracter de **dans popular** românesc, fiind ornamentată cu apogiaturi simple şi mordente, iar **T4** degajă o **expresie neobarocă**, urmând o linie izoritmică, pliată pe configurația **T3** (ca piloni modali şi sensul pantei melodice).

Folosind tehnica *stretto*-ului canonic pe **T4**, compozitorul se va lansa într-o zonă de maximă **aglomerare** sonoră, procedând la o mixturare extinsă la **opt voci** – un tip special de parafonie plurivocală generată pe baza unui **model armonic de tip geometric**.

Ex. 5 S. Toduță – *Concerto per archi No. 3, „In stile antico"*,
P. III, *Danza*, ms. 108-109, p. 58/PG (manuscris)



O scurtă **Tranziție** (*Muovendo*, ms. 116-119), edificată printr-un *descensio* izoritmic asemănător celei din **T4**, pregăteşte debutul **sintezei finale**, în care sunt reunite pe verticală emblemele tematice ale secțiunilor *A* şi *C*.

Spre deosebire de celelalte concerte pentru orchestră, ***Concerto per archi No. 3*** are conotații semantice explicite, mențiunea *In stile antico* inducând imaginarul sonor într-o zonă de racord stilistic indubitabil.

Scanned with OKEN Scanner

După cum sublinia muzicologul Gheorghe Firca *stilul toduțian se leagă /.../ și declarativ (prin titluri), cu un spirit neoclasic al începuturilor, al formării sale italiene și al ópus-urilor de tinerețe sau de maturitate, asigurându-i Maestrului, fie și din această perspectivă, o poziție bine precizată în istoria noastră muzicală. Ceea ce nu trebuie ignorat însă este preluarea* ***în spirit*** *a unor principii ale trecutului /.../, principii ce fac trimitere întotdeauna la imanența și la universalitatea adevărurilor gândirii muzicale*[45].

Într-adevăr, muzica lui Sigismund Toduță, străbătută de vibrația arhetipurilor, este o simbioză perfectă între tradiție și modernitate, trecutul și prezentul îngemănându-se într-un tot organic de proiecție universală. O dovedește din plin acest al treilea concert în care, sub impulsul regenerator al conceptului modal de multiplă filiație (folclorică și liturgică ortodoxă, respectiv, gregoriană), tematismul, armoniile, formele și orchestrația se coagulează în imaginea unei sinteze de limbaj cu mare impact tehnic și expresiv pentru generațiile ulterioare de compozitori.

BIBLIOGRAFIE

DUȚICĂ, Gheorghe – *O abordare tipologică a invarianților structurali în creația lui Sigismund Toduță. 1. Monodia-Heterofonia*, în: *Arhetipuri românești*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2010

FIRCA, Clemansa Liliana – *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900 – 1940)*, București, Editura Fundației Culturale Române, colecția *Istoriile secolului XX*, 2002

FIRCA, Gheorghe – *Sigismund Toduță*, Revista *Muzica*, București, nr. 4, 1998

MARINESCU, Mihaela – *Concertul instrumental românesc contemporan (1950-1980)*, București, Editura Muzicală, 1983

SANDU-DEDIU, Valentina – *Muzica românească între 1944-2000*, București, Editura Muzicală, 2002

STOIANOV, Carmen-Antoaneta – *Repere în Neoclasicismul muzical românesc* (I), București, Editura Fundației *România de Mâine*, 2000

STOIANOV, Carmen-Antoaneta – *Neoclasicism muzical românesc. Secolul XX*, București, Editura Fundației *România de Mâine*, 2001

VANCEA, Zeno – *Creația muzicală românească în secolele XIX-XX*, București, Editura Muzicală, vol. I, 1968, vol. II, 1978

[45] Gheorghe Firca, *Sigismund Toduță*, în: Revista *Muzica*, serie nouă, anul IX, nr. 4 (36), septembrie-octombrie, 1998, p. 115.

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA ŞI MEDICINA – MITOLOGII PARALELE

Profesor dr. **Veronica Gaspar**
Universitatea Naţională de Muzică, Bucureşti

Regăsim relaţia dintre muzică şi medicină la baza civilizaţiei noastre în amalgamul primordial din care, treptat, s-au cristalizat religia, practicile magice, artele şi terapiile. Cu toate că evoluţia lumii a presupus delimitări şi specializări din ce în ce mai minuţioase şi mai legate de cifre stabile, substratul originar, globalizator, susceptibil de a inventa sau regăsi analogii *neştiinţifice* nu numai că nu a dispărut, dar periodic reuşeşte să influenţeze gândirea umană şi comportamentul cultural. Revirimentul magiei şi a practicilor aşa-numite primitive este în zilele noastre omniprezent în spaţiul public. Horoscoape, zeci de metri de *muzică tămăduitoare* pe rafturile magazinelor de discuri, revirimentul medicinei tradiţionale, precum şi felurite practici magice ilustrează o semnificativă contrapondere la raţionalismul contemporan. Fenomenul a încetat a declanşa oprobriul sau deriziunea oficialităţilor, aşa cum se întâmpla în Europa în cea mai mare parte a Secolului XX, în special în ţările socialiste. În zilele noastre tentaţia ocultă a devenit nu doar tolerată, ci şi subtil încurajată, întrucât nu numai că stă la baza unei industrii extrem de profitabile financiar, dar s-a dovedit a fi şi unul dintre cele eficiente mecanisme de manipulare socială.

Eseul de faţă îşi propune reactualizarea unor elemente de legătură, directă sau intermediată metaforic, între muzică şi medicină, pornind de la premisa că evoluţia culturală nu se desfăşoară liniar, ci înveleşte un nucleu arhaic purtat permanent de conştiinţa umană, chiar în epocile cele mai raţionale.

Relaţia muzicii cu vindecarea porneşte de la mitul unei armonii primordiale pierdute, dar pe care o anumită conjunctură rituală o poate invoca prin practici ce presupun iniţiere, interdicţii, circumstanţe calendaristice precum şi cele două arhetipuri perene: *Maestrul* şi *Mesagerul* (interpretul). Acţiunea muzicii asupra însănătoşirii este de dată mai recentă şi poartă amprentele specifice unei anume epoci. Mai nou, putem constata şi reversul: acţiunea medicinei asupra muzicii prin analizele care descompun creaţia şi recepţia muzicală în elemente anatomice şi fiziologice graţie tehnicilor imagistice ale ştiinţelor Cognitive.

Muzica intervine asupra omului, în primul rând ca vibraţie pură. Incantaţiile sau descântecele crează un ritm esenţial în oricare din procesele de vindecare. În Evul Mediu timpuriu

Scanned with OKEN Scanner

european existau chiar şi practici de contact între instrument şi organul bolnav. În zonele în care influenţa civilizaţiei europene a pătruns suficient de târziu pentru a evita aculturaţia, ca de exemplu Australia sau Borneo, cele mai multe cântece rituale pentru tămăduire se recită într-o limbă neînţeleasă. Cuvintele sunt un suport pentru un anume ritm; sensul logic nu ar face decât să îndepărteze acţiunea directă a zeilor invocaţi. Acelaşi resort ancestral ar putea sta şi la baza formulelor obscure ritmate din practica vracilor siberieni şi chiar est-europeni. La indienii huroni din nordul Americii, cuvântul *orenda* desemnează în acelaşi timp cântec, rugăciune, formulă incantatorie şi puterea pe care o generează. Aceeaşi interpretare o au şi termenii *mana* sau *denq* la popoarele din sud-estul Asiei şi Oceania[46].

La un nivel cultural mai elaborat, vibraţia muzicală nu are ca scop doar stârnirea rezonanţei directe, fizice a corpului uman, ci mediază accesul sau evocarea unei armonii transcendentale pierdute. Si aici cuvântul este înlocuit, dar este înlocuit, pe lângă ritualul direct, de un principiu matematic sau religios. La acest nivel cultural care defineşte China, sau Egiptul şi Grecia antică muzica reprezintă *limba primordială*[47] şi regăsirea ei echivalează cu regăsirea echilibrului pierdut. Astfel, dacă boala înseamnă stricarea *ordinii* timpului (sau sufletului), atunci îi revine muzicii sarcina ca, prin armonia ei intrinsecă, să restabilească echilibrul deranjat. Modelul îl reprezintă fie imaginarea unei lumi ideale, aşa cum se reflectă în teoriile platoniciene, fie reglarea unor disfuncţionalităţi între *Yin* şi *Yang*, ştiute doar de iniţiaţi, ca în China şi ţările pe care le-a influenţat.

De remarcat că în ambele situaţii intervenţia muzicală presupune îndepărtarea temporară de realitate şi de logica de zi de zi. Transa ritualurilor primitive, formulele de neînţeles sunt înlocuite la acest nivel de ritualuri aflate în posesia celor iluminaţi. Gradul de civilizare se defineşte şi de delimitarea sarcinilor: fiecare instrument, fiecare limbaj muzical are rolul său, cu atât mai bine structurat cu cât cultura respectivă este mai evoluată. În acest stadiu miturile şi corolarul lor didactic – *ethos*-ul – se sprijină intens pe numerologie. Medicina, văzută ca modalitate de a reface legătura superioară pierdută, se sprijină pe corespondenţele pe care sunetele le reprezintă. Pentru pitagoricieni, în număr stă principiul coordonator al tuturor lucrărilor, iar pentru Platon reprezintă cea mai înaltă treaptă a cunoaşterii. În acest context, muzica nu este considerată un adjuvant, ci esenţa organizării temporale. Se considera că tot ce e spaţial, se mişcă, tot ce este viu, tot ce uneşte contradicţiile, de la mişcarea aştrilor la sufletul omenesc are un corespondent numeric, iar muzica, mai mult decât un însoţitor, orientează analogiile în plan spiritual, fiind mesagerul ritmurilor cosmice pe pământ. Unul dintre cei mai importanţi sintetizatori ai principiului matematic cu filosofia muzicală este considerat Pythagora. Lui i se atribuie, de exemplu, relaţia dintre intervalele muzicale (lungimile corzilor lirei) şi proporţiile numerelor întregi.

---

[46] Jules Combarieu, *La musique, ses lois, son évolution*, Paris, Flammarion, 1916, p.104.
[47] René Guénon, *Simboluri ale Ştiinţei sacre*, Bucureşti, Editura Humanitas, Col. Terra Lucida, 1997, p. 19.

Scanned with OKEN Scanner

Datorită corespondențelor etice şi numerologice, istoria a putut să rețină mai multe despre muzica Greciei antice decât despre cea a altor țări. Pe aceeaşi cale a putut fi inclusă într-un sistem şi relația muzicii cu medicina, de fapt, cu practicile magice destinate vindecării. Se ştie că întrebuințarea instrumentelor muzicale la celți era foarte ritualizată, iar templele Egiptului antic erau locuri în care muzica participa la acte totodată magice şi medicale. Aici era utilizat cuvântul cu valoare magic-incantatorie de tipul descântecului. Uneori el era folosit de medic, alteori bolnavul însuşi trebuia să-l învețe pentru a obține vindecarea. Această *învățare* în scopuri terapeutice îl ajuta pe bolnav să se integreze activ relației trifactoriale: factorul divin (sau, dimpotrivă, demoniac) bolnavul şi medicul. *Puternică e formula (magică) dacă e legată de medicament şi invers* – se spune în papirusul Ebers[48]. Tradiția helenistică păstrată de medicii arabi spune că Asclepios recomanda în tratamentul bolilor *să se asculte cântece şi poeme.* În Egiptul antic, preoții foloseau vocea ca pe un instrument precis. Fiecare sunet avea o semnificație particulară, pe care doar aleşii ştiau s-o folosească. Cutare sunet irita spiritele, altul le liniştea sau le atrăgea, altul acționa asupra corpului. Combinându-le, după formule păstrate secrete, se obțineau acele melodii pe care vrăjitorii le intonau în ceremoniile lor, după reguli temporale, spațiale sau dietetice riguroase[49].

Din documentele păstrate, ne dăm seama de omniprezența muzicii în terapii, fie ca însoțitor al leacurilor, fie ca agent de intervenție cu acțiune precisă. În toate relatările privitoare la terapeutica antică se atestă prezența muzicii. Vindecarea trupului era considerată dependentă de vindecarea spiritului, iar muzica reprezenta puntea de unire fie cu religia, fie cu divertismentul *benefic* (definit ca atare de medicul-inițiat în conformitate cu *ethos*-ul). *Ethos*-ul muzical considerat adecvat era descris nu doar ca expresie a mişcării *ordonate* şi cu *bună măsură* ci şi chiar depinzând de registru, mod, instrument, tempo, ritm (poate cel mai important).

O alegere bună a acestora se crede că, trezind în ascultător atitudini morale şi sentimente benefice, îl pot ajuta şi chiar vindeca. Muzica are puterea de a stimula sau de a linişti dar poate fi şi dăunătoare. Cicero, (citându-l pe Platon): [...] *sunt bune melodiile cântate la liră pentru a alunga, dimineața, apatia omului, iar seara, pentru a curăța*[50].

Se spune că Pythagora a liniştit nişte beţivi agresivi prin melodia *spondeică*, cântată de o flautistă. Aelius Galenus (sec. III) cunoaşte exemplul prin tradiție, dar retransmite povestirea adăugând, ca explicație, faptul că melodia trecea de la modul frigic la cel doric. Chiar înaintea sa, peripateticianul Theophrast (371-287 îdC.) trata cu ajutorul flautului atât tulburările sufleteşti cât şi durerile de sciatică. Asklepiade (sec. IV îdC.) recomanda *zgomot, bătăi de cinele, pentru a deturna gândurile triste ale bolnavilor psihici*, iar alți terapeuți foloseau curent modul frigic pentru înviorarea depresivilor şi doricul pentru liniştirea celor agitați etc.

---

[48] Alexandru Sen, *Educație şi terapie*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1978, p. 98.
[49] Jules Combarieu, *La musique et la magie*,Genève, Editura Mintoff, 1909, p. 202.
[50] Werner Friederich Kummel, *Musik und Medizin*, Freiburg/München, Editura Karl Alber, 1977, p. 45.

Scanned with OKEN Scanner

Aşa cum arăta J. Ulmann[51] metoda lui Hipocrate (460-370 îdC.) nu era numai o medicină, ci şi o filozofie a lumii şi omului, care pune problema raportului dintre artă (*techné*) şi natură (*physis*).

În concepţia hipocratică, devreme ce totul este subordonat naturii, nici arta medicului nu face excepţie. Ea va asigura naturii libera manifestare în condiţiile şi pe căile ei fireşti, funcţia esenţială a lui *techné* în raport cu *physis* fiind a îndepărta orice ar putea constitui un obstacol în calea naturii.

Concepţia antică referitoare la sănătate ce corespundea şi concepţiei chineze, la mii de kilometri distanţă şi se mai poate regăsi şi mai recent în spaţiul european. Într-o culegere de texte populare germane din sec. XVII se spune: *Un trup sănătos este ca un instrument muzical/ Dacă sunt sărite coardele/ Ai mult de acordat/ Până ajungi din nou în armonie.* Tradiţia aceasta, păstrată din antichitate considera sănătatea ca ordine (definibilă raţional) şi boala, ca derogare (explicabilă raţional) de la ordine. Ordinea presupunea: Homomie – Armonie – Physis – Simetrie. Sănătatea consta în *Eukrasie* (corectul amestec al sevelor trupeşti şi al calităţilor elementare). Măsura implică o medie măsurabilă a unor entităţi antagoniste, similar modelului de echilibrare dinrtre *Yin* şi *Yang*, dar centrându-se în principal pe numărul patru: umori, elemente, organe principale, însuşiri, vârste, puncte cardinale etc.

Instrumentul cu corzi a fost şi la celţi şi la eleni depozitarul regimului diurn al imaginarului uman[52] (G. Durand). La greci, lira era atribuită zeului solar Apollo şi simboliza unitatea trup-suflet: deoarece trupul e pus sub tensiune ca şi corzile, sufletul e acordajul elementelor şi însuşirilor contradictorii. Acordul corect al celor două este clătinat de boală. În muzică, *armonizarea* sunetelor înalte cu cele joase, a celor aflate în succesiune rapidă cu cele lente, se baza pe numere, similar, medicina trebuind să se bazeze pe relaţiile măsurabile dintre tensiunile organelor. Numerele nu erau doar un mod de sistematizare convenţională ci şi un mijloc de instaurare a unei ordini controlabile de către raţiune şi invers, analogia cu muzica, întorcându-se înspre disciplinele practice le conferea raportarea la un principiu metafizic. Alături de matematică, ştiinţa astrelor a intervenit cu autoritate în relaţia muzică-medicină, deja constituită ca disciplină formalizată.

Gândirea pitagoriciană-platoniciană asocia muzicii cu precădere bolile sufleteşti. în acest sens, structura sufletului are o ordine strict muzicală: liniile de forţă sufleteşti se considerau legate de anumite intervale precise. Platon (în Dialogul *Timaios*) pune la baza vieţii psihice şi a structurii sufletului aceleaşi proporţii ale intervalelor muzicale ca şi cele ale mersului aştrilor. Această analogie a dominat antichitatea târzie şi evul mediu european: omul, ca microcosmos, este explicat şi ameliorat prin muzică. O revenire la nucleul ancestral al relaţiei directe cu vibraţia sonoră se regăseşte în concepţia lui Aristoxenos, creatorul unei teorii orientată *înspre datele natural-*

[51] în: *L'idée de nature dans l'éducation physique et dans l'éducation morale*, citat în: Robert Francès, *La perception de la musique.*

[52] Termen consacrat de Gilbert Durand, în: *Structurile antropologice ale imaginarului*, Bucureşti, Editura Univers, 1960.

Scanned with OKEN Scanner

psihologice ale muzicii, opunând *situarea în muzică, potrivit legilor pe care ea însăşi le dezvăluie sensibilităţii şi intelectului*, situării *în afara muzicii, sub incidenţa unor legi inexorabile, fizicale şi numerice*, caracteristică concepţiei pitagoriene[53].

Unul din lianturile dintre muzică şi ritmurile corpului uman se referă la ritm în sensul cel mai direct, la puls. Conceptul şi utilizarea lui în determinarea stării de sănătate îi este atribuit lui Herophillos (cca. 800 îdC.). El a aplicat primul termenii de *arsis/thesis*, care vor constitui ulterior baza metricii muzicale, aplicând-o la diferenţierile pulsului pe vârstă. Proporţiile numerice rezultate au dezvoltat o construcţie speculativă alimentată de doctrine mistice, construcţie ce a dominat o mare parte a gândirii europene medievale, extinzându-se până în epoca modernă. numerologice şi relaţia pulsului sunt reluate de către Galenus (sec. II dC.). Tradiţia preluată prin medicii arabi, (în special Ibn Sina - Avicenna) de la care s-a putut reconstitui cea mai mare parte a scrierilor Greciei antice, a continuat în Evul Mediu.

Exista în tradiţia medicinei arabe, la Ibn-Hindu (sec. X) în lucrarea *Cheia medicinii* ideea unui paradis melo-terapeutic la care ar fi avut acces medicii din antichitatea timpurie, dar care, deja de la Hipocrat s-a pierdut, nemaiputându-se reconstitui exact ritmica, *melos*-ul, ordinea cea cu adevărat tămăduitoare [...]. Medicina arabă şi cea ebraică s-au specializat în găsirea diferitelor tipuri de muzică pe care le adecvau manifestărilor *aparente* ale maladiilor, împărtăşind concepţia pitagoric-platoniciană a unităţii trup-suflet precum şi refacerea echilibrului somatic perturbat prin vindecarea, mai întâi, a psihicului. Pe această bază, muzica devine parte a dieteticii şi terapiei - disciplină ajutătoare a medicinii. Modelul matematic iniţiat de Pythagora a continuat să străbată relaţia dintre artă şi terapie: *Omul are însuşiri muzicale - un flaut în gât, o harfă în piept cu corzile în fibrele pulmonare, ridicări şi căderi metrice în alternanţa pulsului* [...] *Reunirea spiritului cu corpul este acordajul dintre sunetele înalte şi joase, ce naşte consonanţa* (Aurelian de Reome sec. IX), *Ca şi universul şi muzica, şi organismul uman e alcătuit din şapte tonalităţi, trupul conţine patru elemente, sufletul este ţinut laolaltă de trei forţe; prin muzică, omul e îmbinat de natură într-o unitate* (Honorius Augustodunensis, sec. XII), *[...] prin cânt spiritul este mai influenţat decât prin cuvânt, deoarece natura se bucură de ceea ce e conform cu ea. Mişcarea ordonată e conformă naturii [...]* (Engelbert de Admont, sec. XIV)

Numerologia a împăcat de altfel şi astrologia păgână cu simbolica creştină, în această structură mistică încadrându-se şi legătura dintre cele 7 note ale modurilor muzicale cu cele 7 planete cunoscute.

O constantă preocupare asupra relaţiei între între muzică şi fiziologie a fost pe rând dezvoltată de Roger Bacon (sec. XIII), Francesco Petrarca (sec. XIV) şi Marsilio Ficino (sec. XV) în care evident se dezbătea atât ideea proporţiei cantitative şi calitative a pulsului cât şi proporţia

[53] Gheorghe Firca, *Structuri şi funcţii în armonia modală*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988, pp. 29-31.

Scanned with OKEN Scanner

între umorile umane, asociate temperamentelor, dar având şi corespondenţi astrali. Cei care preiau ambele tradiţii, Boethius, Marsilio Ficino şi mai târziu, Gioseffo Zarlino (sec. XVI) etc. le împacă prin crearea conceptului de *Spiritus* care leagă sufletul de trup, care le poate vindeca pe amândouă şi care este încărcat cu virtuţi terapeutice, conservate nemijlocit prin muzică.

Marsilio Ficino (1433-1499) a reprezentat una dintre cele mai remarcabile cumulări de însuşiri, în personalitatea sa coexistând misticul, astrologul, terapeutul şi savantul. Remediile sale medicale cumulând şi experienţe arăbeşti pe lângă cele antice, nu ar contrazice dietetica modernă: evitarea exceselor de orice fel, *împărţirea rezonabilă a zilei*, mersul pe jos, grija pentru digestie, practicarea masajului şi, *mai ales*, muzica. Acestor sfaturi se adăugau leacuri din plante dar şi inhalaţii aromatice şi, firește, pentru a obţine cu adevărat cea mai mare concentrare a efectelor acestora, magia talismanelor, care invocă influenţa astrelor. În gândirea acestui om remarcabil surprindem tendinţa de a reface unitatea astrală, ceea ce Paracelsus deslușea drept *lucrarea dintre Întreg şi Om*, alături de contradictoria tendinţă ezoterică spre ruperi ale alcătuirilor aparente.

În viziunea lui Ficino, sufletul are trei alcătuiri: *imaginatio*, *ratio* (raţiunea discursivă) şi *mens* (raţiunea intuitivă). Surprindem ponderea dată facultăţilor intuitive şi totodată aserţiunea, remarcabilă pentru un mistic: *Dacă alcătuirea trupească umană este dependentă de configuraţiile astrale, facultăţile sufletului, mai ales mens, sunt libere*[54]. De la această *imago mundi*, el a elaborat un sistem susceptibil de a include toate metodele terapeuticii tradiţionale. Nici pentru acest gânditor nu există, firește, graniţă între sacru, magic şi natural: *Magia naturală este o legătură între astrologie şi medicină.*

Tradiţia medievală a păstrat multă vreme acest mecanism de gândire, dar teoriile asociative ce relevă interdependenţele dintre lucruri au pierdut firescul specific societăţilor arhaice La sfârşitul Imperiului Roman şi în Europa medievală, ele s-au transformat în mistere şi revelaţii magice la care nu aveai acces decât printr-o ucenicie selectivă. Sfârşitul antichităţii adaugă culturii *ethos*-ului grecesc, practici magice din orient sau coloniile barbare, care, ca şi muzica acelor popoare, nu s-au păstrat decât într-o foarte mică măsură. Deja cultura scrisă opera o cenzură ideologică asupra practicii sociale reale.

În Barocul timpuriu în raporturile muzică-medicină muzicianul devine învestit cu o autoritate superioară medicului. Lui Nicolas Marquet (1687–1759) îi aparţine o teorie, surprinzătoare pentru epoca noastră: măsurarea pulsului uman în funcţie de *tempo*-ul Menuetului (!) Afirmaţia că dansurile erau reperul fix este de mare importanţă pentru muzicienii de astăzi, dovedind că în Baroc exista o constanţă ritmică a dansurilor extrem de puţin schimbătoare, în ciuda lipsei aparatelor de măsurat. Reversul relaţiei, adică nu pulsul după reperul muzical, ci invers îi

---

[54] Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn şi Melancolia. Studii de filosofie a naturii, religie şi artă* (Trad. M. şi B.Tătaru-Cazaban, A, Văetiş), Iaşi, Editura Polirom, 2002, p. 331.

Scanned with OKEN Scanner

aparține lui Johann Joachim Quantz[55] în sec. XVIII. Acesta ne oferă primul model de relaționări temporale prin raportarea la puls. Barocul cunoaşte şi revenirea la procupările din secolul XI referitoare la felul cum acționează muzica asupra sufletului şi corpului precum şi la găsirea celui mai adecvat fel de muzică. În *Musurgia Universalis* (1650) Athanasius Kircher (1601/2-1680) cercetează şi procesele fiziologice care sunt modificate prin acțiunea muzicii asupra omului. S-au reluat vechile explicații ale efectelor muzicii prin proporții numerice, stratificarea intervalelor, relațiile acordice, adaptate la complexitatea discursului muzical al epocii. Acelaşi traseu mental sa va reînchega si în epoca contemporană.

Epoca modernă aduce progresiv autonomia disciplinelor concomitent cu desacralizarea culturii. Modelul transcendental la care se raportau atât muzica cât şi medicina va fi înlocuit cu modelul bunelor practici şi al performanței tehnice. *Muzica absolută* cu corolarul său *frumosul muzical* pare a se îndepărta de relația sa directă cu vindecarea. Cu toate acestea, mecanismele ce raportează muzica dacă nu la un rol asupra omului, cel puțin la o semnificație asociată ascunsă au continuat să persiste şi să îmbrace forme corespunzătoare epocilor mai apropiate. Începând cu secolul al XIX-lea, ideea unității umane guvernate de Armonia Universală precum şi armonizarea contrariilor rămâne marginală medicinii, continuată doar în diferite practici mai mult sau mai puțin extinse (ca mesmerismul, homeopatia sau medicina tradițională asiatică). Aceste teorii vor reveni în gândirea sfârşitului de secol XX, îmbrățişate cu entuziasm de cercetătorii disciplinelor umaniste, psihologi, antropologi, specialişti în cercetări asupra imaginarului uman etc. dar nu putem vorbi deocamdată de o influență asupra muzicienilor preocupați de bunele practici sau de performanța tehnică (în accepțiune lărgită). Tot la sfârşitul secolului XIX apar muzico-terapiile moderne. O caracteristică ce le uneşte ține mai curând de resorturile ancestrale ale relației decât de rigorile disciplinelor ştiințifice moderne. O cantitate uriaşă de lucrări bazate pe afirmații peremptorii sau pe false cercetări acoperă domeniul muzico-terapiei în care este extrem de greu de ales vreun element semnificativ terapeutic sau, cel puțin cultural. Acesteia i se asociază şi o adevărată industrie – discuri, clinici etc. extrem de profitabilă. Succesul însă se poate explica şi prin nevoia umană de legătură între echilibrul psiho-somatic şi muzică. Indiferent de calitatea culturală sau ştiințifică a acestor practici, ele răspund unui imbold uman străvechi care a fost ascuns, ajustat, colorat cu componente etice sau nu, dar remanent.

O sumară trecere în revistă a mecanismelor prin care natura umană uneşte muzica cu medicina arată ca importante o componentă energetică şi alta culturală. Componenta culturală pare a domina inducerea unei anume stări, în cadrul unui grup social specific. Expectanța muzicală,

[55] Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, 1752 (reeditată la Basel, 1953, în *Documenta musicologica*).

Scanned with OKEN Scanner

prima dată menționată de Leonard Meyer[56] a fost localizată cu precizie în ultimii ani în structura creierului[57]. Ea determină atracția sau respingerea unui stil (limbaj, gen) muzical şi induce o stare neuro-psihică corespunzătoare. Pre-condiționarea culturală influențează circuitul creație-recepție muzicală, fiind cu atât mai stabilă cu cât nivelul de educație muzicală este mai scăzut. Aici intră stilul, gradul de complexitate, emisia sonoră, armonia, raportul cromatic-diatonic (pentru europeni). Componenta energetică este trans-culturală. Ea cuprinde atât tempo cât şi elementele de claritate/ambiguitate ritmică. De asemenea, densitatea unui discurs este resimțită tot în termeni de energie. Această categorie îndeplineşte mai degrabă condițiile de obiectivitate, chiar dacă impactul cultural este mai puternic, datorită tocmai gradului său de răspândire şi a relației directe cu parametrii fiziologici. Un exemplu concludent a fost prilejuit de un concert oferit de pianişti participanți la un concurs de pian din Africa de Sud unor copii din suburbii. Nu piese accesibile noua (Bach, Mozart, Chopin...) le-au stârnit entuziasmul, ci *Burlesca* din *Pièces Impromptues* op. 18 de George Enescu! Pianistul a trebuit să o biseze de vreo 6 ori, până când nu a mai rezistat fizic... Explicația nu poate fi decât legată de o compatibilitate energetică în care complexitatea armonică şi disonanța melodică erau convertite în ritm şi alternanțe de tensiune/relaxare probabil familiare[58]. Aculturația tonală este mai puternică decât o posibilă şi, demonstrat, plauzibilă, armonizare de energie motorică. Dominanta mediului cultural imediat poate fi decelată într-o manieră mai subtilă ca influențând chiar compozitorii. Cunoscătorii repertoriului tradițional al educației muzicale europene pot constata că în creațiile compozitorilor clasici şi preclasici tonalitatea determină o anumită arie expresivă precum şi o pulsație metrică comună (indiferent dacă sudivizată în şaisprezecimi sau pătrimi), chiar dacă *ethos*-ul (în sens larg) tonalităților nu este atât de fixat în tipare legate de stări, simboluri zoomorfe, funcții, anotimpuri, simboluri matematice sau funcții rituale ca în culturile tradiționale indiană şi chineză[59].

Dependența culturală explică, deşi nu justifică siguranța cu care cei mai mulți psihoterapeuți asociază propriile lor stări induse de muzică cu o realitate obiectivă pe care o pot folosi. Efectele benefice ale acestor *terapii* asupra pacienților s-ar putea explica fie printr-o plajă de expectanță comună, fie prin forța pe care fluxul muzical îl are în orice caz, atunci când este neutru muzicalmente, asupra inducerii unei stări de relaxare. Aici operează componenta hedonistică a receptării muzicale, ce poate fi substituită de practici de relaxare care operează asupra altor simțuri.

---

[56] Leonard Meyer, *Emotion and meaning in music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956.

[57] A. D. Patel, *Language, music, syntax and the brain*, *Nature Neuroscience*, *6*, 2003, pp. 674–681. Vezi, de asemenea, lucrările: Carol Krumhansl, *An exploratory study of musical emotions and psychophysiology*, în: *Canadian Journal of Experimental Psychology/Revue canadienne de psychologie expérimentale*, vol. 51(4), decembrie 1997, pp. 336-353 şi Daniel Levitin, Vinod Menon, *The Neural Locus of Temporal Structure and Expectancie in Music: Evidence From Functional, Neuroimaging At 3 Tesla*, în: *Music Perception*, vol. 22, No. 3, Spring 2005, pp. 563–575 etc.

[58] Pentru elevul european cu educație dominantă clasic-romantică această lucrare este rebarbativ de complexă şi disonantă.

[59] Alain Daniélou, *Sémantique musicale. Essai de psychophysiologie auditive*, Paris, Editura Hermann, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

La polul opus, pletora de studii răsărite în urma tehnicilor imagistice se centrează de multe ori pe detalii cantitative ale stimulilor, analizând, de exemplu, graficul dinamic şi/sau agogic al unei interpretări, reacţia la disonanţe izolate etc. În cele mai multe dintre aceste cercetări se produce confuzia între unitatea de sens şi unitatea acustică[60].

Ambele ipostaze în care se regăseşte relaţia muzică-medicină în epoca contemporană ilustrează însă persistenţa gândirii mitologice, dacă analizăm pe de o parte tentaţia unor semnificaţii unificatoare, nediferenţiate, afirmate şi nu demonstrate în numele unei autorităţi şi, pe de alta, însăşi minuţiozitatea cu care discursul muzical sau reacţia emoţională sunt descompuse şi primesc atribute semnificative. Totodată şi ritualurile şi personajele mitice (maestrul, mesagerul) continuă să persiste în imaginarul contemporan informând neîncetat orice mişcare a muzicii înspre vindecarea omului. Nu doar creaţia artistică, deşi domeniu de elecţie, ci şi formele de comunicare în societate trădează raporturi subtile cu imaginarul uman şi împărtăşesc fenomenul ieşirii generalizate a miturilor din latenţă .

Momentele de cumpănă în societăţile supra-saturate de cuvânt au redeschis porţile spre partea nevăzută a fiinţei noastre, spaţiul magic în care cândva interferau nediferenţiat sacrul, arta şi abilităţile umane. Locul eliberat de împărtăşirea comunitară a unui crez religios este repopulat cu imaginarul ancestral şi căile individuale de acces la magic. şi muzica şi medicina, dar mai ales întâlnirea dintre ele reconstituie reflexe ale memoriei ancestrale.

[60] În acest fel se realizează întrutotul analogia cu analiza emoţiei unui poem prin studiul minuţios al literelor acestuia.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

COMAN, Mihai – *Mass media, mit şi ritual. O perspectivă antropologică*, Iaşi, Editura Polirom, Col. Sociologie-Antropologie, 2003

COMBARIEU, Jules – *La musique et la magie. Etude sur les origines populaires de l'art musical, son influence et sa fonction dans les sociétés*, Genève, Editura Mintoff, 1909

COMBARIEU, Jules – *La Musique. Ses lois, son Évolution*, Paris, Flammarion, 1916

DAHLHAUS, Carl – *The Absolute Music*, Kassel, Bärenreiter Verlag, 1989

DANIÉLOU, Alain – *Sémantique musicale. Essai de psychophysiologie auditive*, Paris, Editura Hermann, 1967

DUFRENNE, Mikel – *Fenomenologia experienței estetice*, vol. I şi II, Bucureşti, Editura Meridiane, Col. Biblioteca de Artă, 1976

DURAND, Gilbert – *Structurile antropologice ale imaginarului*, (Trad. M. Aderca), Bucureşti, Editura Univers, 1977

ELIADE, Mircea – *Ocultism, vrăjitorie şi mode culturale*, (Trad. E. Bortă), Bucureşti, Editura Humanitas, 1997

FIRCA, Gheorghe – *Structuri şi funcții în armonia modală*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988

FRANCÈS, Robert – *La perception de la musique*, Paris, Editura Vrin, 1958

FRIGIOIU, Nicolae – *Antropologia culturii*, Bucureşti, Editura SNSPA - Facultatea de Comunicare şi Relații Publice, 2001

GASPAR, Veronica – *Between hedonism and atomism: Discrepancies in the performers' musical perception*, Newsletter (International Symposium on Performance Science (ISPS) The University of Auckland, Centre for Performance Science, Royal College of Music, London 15 - 18 December 2009)

GASPAR, Veronica – *Încântare-descântare; Eseu despre percepția sacrului şi muzicii în imaginarul social*, Bucureşti, Editura Libra, 2004

GASPAR, Veronica – *Repere spațiale şi semantice în receptarea muzicală*, Bucureşti, Editura Muzicală, 2000

GRANET, Marcel – *Civilizația chineză*, (Trad. A. şi M. Mitu), Bucureşti, Editura Nemira, 2000

GUÉNON, René – *Simboluri ale științei sacre*, (Trad. M. Tolcea, S. Şerbănescu), Bucureşti, Editura Humanitas, Col. Terra Lucida, 1997

IRWING, Dorothy – *Music education and artist-audience relations*, London, f. ed., 1978

Scanned with OKEN Scanner

JUSLIN, P. N., & PERSSON, R. S. – *Emotional communication* In R. Parncutt & G. E. McPherson (Eds.), *Science and psychology of music performance*, London, Oxford University Press, New York, 2002, pp. 219-236

KARBUSICKY, Vladimir – *On the Genesis of the Musical Sign*, In *Musical Signification: Essays in the semiotic theory and analysis of music*, red. Eero Tarasti, Berlin, Editura Mouton de Gruyter, 1995

KLIBANSKY, Raymond, Erwin PANOFSKY, Fritz SAXL – *Saturn şi Melancolia. Studii de filosofie a naturii, religie şi artă* (Trad. M. şi B.Tătaru-Cazaban, A. Văetiş), Iaşi, Editura Polirom, 2002

KRUMHANSL, Carol L. – *Music psychology and music theory: Problems and prospects*, *Music Theory Spectrum* 17(1), 1995, pp. 53-80

KRUMHANSL, Carol L. – An exploratory study of musical emotions and psychophysiology, *Canadian Journal of Experimental Psychology/Revue canadienne de psychologie expérimentale.* Vol. 51(4), decembrie 1997, pp. 336-353

KÜMMEL, Werner Friederich – *Musik und Medizin*, Freiburg/München, Editura Karl Alber, 1977

LEROI-GOURHAN, André – *Le geste et la parole. Mémoire et rythmes*, Paris, Editura Albin Michel, 1998

LEVITIN, Daniel J., Vinod MENON – *The Neural Locus of Temporal Structure and Expectancies in Music: Evidence From Functional, Neuroimaging At 3 Tesla*, *Music Perception*, vol. 22, No. 3, pp. 563–575, Spring 2005

MEYER, Leonard – *Emotion and meaning in music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956

NAKAMURA, Hajime – *Orient şi Occident; o istorie comparată a ideilor*, (Trad. D. Luca), Bucureşti, Editura Humanitas, 1997

NATTIEZ, Jean-Jacques – *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976

PATEL, A., D. – *Language, music, syntax and the brain*, *Nature Neuroscience*, *6*, 2003, pp. 674-681

SEN, Alexandru – *Educaţie şi terapie*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1978

VAUCHEZ, André – *Spiritualitatea Evului Mediu european*, (Trad. D. Marian şi D. Barbu), Bucureşti, Editura Meridiane, Col. Artă şi Religie, 1994

WUNENBURGER, Jean-Jacques – *Filosofia imaginilor*, Ediţie îngrijită şi posfaţă de Sorin Alexandrescu (Trad. M. Constantinescu), Iaşi, Editura Polirom, Col. *Studii asupra imaginii*, 2004

Scanned with OKEN Scanner

VOCEA – INSTRUMENT ÎN JAZZ

Asistent univ. drd. **Mihaela Gârlea**
Conducător ştiinţific, Prof. univ. dr. **Laura Vasiliu**
Universitatea de Arte *George Enescu*, Iaşi

În istoria muzicii universale, muzica americană este prezentă începând cu secolul al XIX-lea, odată cu generaţia compozitorilor preocupaţi de valorificarea folclorului american în lucrările lor pentru a sublinia specificul acestui popor. L. Gottschalk, A. Foote, G. Chadwick, Fr. Gilbert sunt câţiva dintre primii compozitori preocupaţi de cunoaşterea elementelor de limbaj muzical existent în folclorul popoarelor de proveniență a sclavilor. Odată cu abolirea sclaviei în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, negrii americani au adus la lumină un fenomen muzical ce va marca un nou început în istoria muzicii universale-*jazz*-ul-mai întâi sub forma de *negro-spirituals*[61], *work-song*[62], *folk*[63] ş.a. (la începutul secolului XX), iar mai apoi, pe la începutul anilor '20, stiluri noi precum *gospel*[64], *blues*[65], *jazz* (*swing*[66], balada, etc.) şi mai târziu, după 1940, în jazz-ul modern, stiluri precum *be-bop*[67], *modal jazz*[68], *bossa-nova*[69], teatru muzical, ş.a., în definirea cărora vocea a căpătat o importanţă definitorie în conturarea universului sonor al muzicii de jazz, ajungând pe aceeaşi treaptă ca importanţă cu celelalte instrumente.

Jazz-ul a apărut ca o alternativă la muzica savantă (fără însă a avea pretenţia unui substituent) acolo unde personalităţi remarcabile au apelat la elemente de limbaj specifice muzicii de jazz în lucrările lor muzicale (Claude Debussy, un *cake-walk*[70] în *Children's Corner*, Eric Satie un *ragtime*[71] în *Parade*, Igor Stravinski un ragtime în *Istoria soldatului*, Georges Auric un *fox-trot*[72] în *Adieu New York*, Maurice Ravel un *blues* în a doua parte din *Sonata pentru vioară şi pian* etc.). Argumentele care au stat la baza

[61] *negro-spirituals* — cântece religioase ale negrilor americani. Modelul muzical este întrebare-răspuns (solist-cor) ce acompaniază cu bătăi din palme şi picioare. Din *negro-spiritual* va apărea *gospel*-ul.
[62] *work-song* — cântece de muncă.
[63] *folk* — aici cu sensul de blues primitiv.
[64] *gospel* — cântul evanghelic născut din elemente pur africane: inflexiuni, sincope, bătaia măsurii în mod obsesiv, coborârea terţelor şi septimelor din muzica bisericească.
[65] *blues* — este una dintre rădăcinile jazz-ului având tema de tip AAB, de 12 măsuri, pe structura armonică tonică, subdominantă, septimă de dominantă I-IV-V).
[66] *swing* — balansare, element de bază al jazz-ului, construit prin dualitatea dintre timpii melodiei şi timpii ritmului.
[67] *be-bop* — a marcat începutul jazz-ului modern (1944) şi îşi are rădăcinile în tehnica vocală *scat*.
[68] *modal jazz*—a anticipat free-jazz-ul prin explozia armoniei şi dizolvarea ritmică. Improvizaţia capătă un grad mare de libertate.
[69] *bossa-nova* — este un stil muzical brazilian (dar şi un dans) popularizat de poetul Vinicius de Moraes, compozitorul Antônio Carlos Jobim şi cântăreţul João Gilberto; a contribuit cu numeroase melodii la repertoriul standard de jazz.
[70] *cake-walk* — dans cântat mai ales la banjo, ritmul său a fost reluat în *ragtime*.
[71] *ragtime* — muzică pianistică, fără improvizaţie, tempo mediu sau rapid, cu o anumită tehnică de interpretare.
[72] *fox-trot* — dans vioi în timp binar, ivit şi cultivat în muzica de jazz începând din al treilea deceniu.

Scanned with OKEN Scanner

acestor inserări sunt originalitatea şi expresivitatea muzicii de jazz, spontaneitatea şi bogăția sonoră revărsate din improvizație.

Dintre caracteristicile esențiale ce diferențiază jazz-ul vocal de muzica vocală clasică putem enumera: *swing*-ul (cântul sincopat), libertatea aproape totală pe care o are interpretul în tratarea materialului sonor, obținând sonorități specifice (nazalizarea excesivă a unor pasaje, rotunjirea sau aplatizarea excesivă a vocalelor sau consoanelor), prin îmbinarea tehnicilor de respirație, de frazare, de atac al sunetelor (din direcția verticală pe sub notă sau pe deasupra ei, rezultând o anumită senzualitate), accente, îmbinarea tehnicilor de emisie vocală – *scat*[73], *non vibrato*[74], *glissando*[75], inflexiuni, prin punerea în joncțiune a acestor elemente cu spontaneitatea, creativitatea, deci, în cele din urmă cu capacitatea de improvizație a interpretului, ce poate să modifice linii melodice, intervale, valori de note, rezultând o muzică plină de emoție. Iar jazz-ul a câştigat în primul rând prin puterea de a transmite stări, de a supune ascultătorul la meditație, reconfigurându-i în permanență propria gândire muzicală. În acest fel putem vorbi despre un *stil vocal jazzistic*.

Improvizația vocală a apărut mai întâi ca o provocare. Soliştii vocali doreau să imite linii melodice sau improvizatorice realizate de diferite instrumente (primul care a reuşit acest lucru a fost Louis Armstrong imitând sonoritatea instrumentului său – trompeta, tehnică denumită din acel moment *scat*). Cu timpul, improvizația a devenit o condiție necesară în definirea muzicii de jazz, iar în muzica vocală această componentă este considerată (pe bună dreptate) o virtute vocea fiind un instrument special al cărui *acordaj* depinde, în primul rând, de datele genetice pe care le deține interpretul. Compoziție spontană, realizată în momentul actului artistic, improvizația respectă totuşi nişte reguli instrinseci de armonie, melodie şi ritm. Adesea, improvizația *scat* cunoaşte umorul în toată splendoarea sa, câteva exemple fiind cât se poate de sugestive: Slim Gaillard în *Cement Mixer*, Leo Watson în *Spirits of Rhythm*, Ella Fitzgerald care improvizează în toate registrele, diversifică formulele ritmice, de la formule diminuate la formule profund augumentate şi invers, salturi intervalice neaşteptate de la un sunet la altul, imită instrumente de suflat sau instrumente cu coarde ca în *How High The Moon*, *Blue Skies*, ş.a.

Primul mare clasic al jazz-ului[76] care a marcat definitiv aspectul vocal interpretativ al acestei noi muzici într-o atmosferă plină de optimism (caracteristică a epocii anilor '20) a fost, aşa cum am văzut, Louis Armstrong[77]. Cu un puternic caracter de *swing*, frazele muzicale vocale improvizatorice erau întotdeauna străbătute de motive pline de ironie, onomatopee fără nici un înțeles şi totuşi cu subtext bine articulat, elemente ce argumentau gândirea muzical-teatrală liberă a muzicianului de geniu. Fără a ține seama de noțiunea de ambitus, Louis Armstrong părea să sfideze limitele glasului uman trecând cu

[73] *scat* — improvizația vocală ce foloseşte silabe fără sens, onomatopee etc.
[74] *non-vibrato* — fără modulația vocii umane (de frecvență, de amplitudine, de spectru).
[75] *glissando* — trecerea continuă şi treptată de la un sunet la altul.
[76] Andre Hodeir, *Jazzul*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1967, p. 160.
[77] Armstrong, Louis– trompetist şi cântăreț de jazz.

Scanned with OKEN Scanner

uşurinţă prin toate registrele sale, folosind cu deosebită chibzuinţă aceleaşi strategii în tratarea materialului sonor ca în cazul trompetei (*Hello Dolly*, *Basin Street Blues* etc.).

Alături de Louis Armstrong îi enumerăm pe Bessie Smith[78] (*Împărăteasa blues-ului* care recita textele cu *swing*, noutate la acea vreme pentru tratarea vocală a liniei melodice ca în *St. Louis Blues, After you 've gone* etc.), Ethel Waters[79] (prin explorarea şi exploatarea tuturor registrelor, de la contraalto la soprană, a deschis o nouă viziune în istoria jazz-ului vocal, ca în *Suppertime*), Billie Holliday (a cărei voce este caracterizată de o emisie sonoră doar pe alocuri interiorizată, meditativă, predominând ironia, sunetele deschise, *glissando*-uri succesive, intervale modificate peste scriitură, ca în *The blues are brewin'*), Ella Fitzgerald[80] (una dintre cele mai valoroare soliste de jazz, în primul rând datorită capacităţii sale uimitoare de a improviza în cel mai autentic stil *scat*, supranumită şi *First lady of song*, datorită caracterului complet şi complex al interpretărilor sale, precum şi datorită manierei de improvizaţie *scat* cu un ambitus de peste trei octave ca în *How High The Moon* sau *Blue Skies*, *It don't mean a thing, Take the* A *train*).

În România, jazz-ul începe să îşi facă simţită prezenţa odată cu apariţia radioului (anii '25), când în programele Radio Bucureşti existau emisiuni speciale de jazz în care îi ascultam pe cei mai prolifici muzicieni din lume. Apariţia Big-bandului Radio (35 de ani sub bagheta maestrului Sile Dinicu), a cluburilor de jazz, a Televiziunii Române, a Festivalurilor de jazz de la Sibiu, Ploieşti, Iaşi, Gărâna, a revistelor Muzica şi Actualitatea muzicală, mai târziu instituţionalizarea jazz-ului i-au adus acestui gen muzical un binemeritat loc în istoria muzicii. Jazz-ul vocal românesc este reprezentat de voci precum Anca Parghel, Teodora Enache, Luiza Zan, Aura Urziceanu, una dintre cele mai prolifice figuri ale jazz-ului mondial. Mihai Berindei o descrie în Dicţionarul de jazz: *Cântăreaţă autentică de jazz de clasă internaţională*[81], despre care voi scrie în rândurile de mai jos.

Înzestrată cu un simţ melodic şi armonic desăvârşit, cu un auz ieşit din comun, cu o cunoaştere avansată în mânuirea viorii, a sonorităţii şi posibilităţilor tehnice ale acesteia, Aura Urziceanu transformă vocea într-un instrument cu care realizează adevărate regaluri de virtuozitate: uneori este vioara care tânguie pe linii melodice cunoscute în doinele şi baladele românesti, în lucrările de folclor, în general (*Pe deal pe la Cornăţel, Cântec din Oaş, Ia-ţi mireasă ziua bună, Aseară ţi-am luat basma, Aseară vântul bătea, Bun e vinul ghiurghiuliu, Dodă-dodă*) , dar nu pe toate le-a tratat în stil jazzistic, o parte dintre ele fiind cântate şi imprimate în forma lor originală pe albumul *Dulce cântec românesc*, alături de fratele său, violonistul George Urziceanu.

---

[78] Smith, Bessie (1894-1937) — cântăreaţă americană de blues.
[79] Waters, Ethel (1896-1977) — cântăreaţă americană de blues, jazz, gospel, actriţă.
[80] Fitzgerald, Ella (1918-1996) — vocalistă deosebit de inspirată în be-bop, cea mai bună impovizatoare folosind tehnica *scat*, dirijoarea propriei orchestre (Band within the Band) după moartea lui Chick Webb, inovatoarea în tehnica vocală de jazz.
[81] Mihai Berindei, *Dicţionar de jazz*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1976.

Scanned with OKEN Scanner

În *Balada după Ciprian Porumbescu*[82], Aura Urziceanu pătrunde cu toată ființa, o reinventează, îi dedică însăşi suflarea ei, şi-o însuşeşte ca pe un bun al său din care se înfruptă cu totală dezinvoltură şi profundă simțire. Îi schimbă forma, îi aduce ritmuri noi, o reconfigurează muzical şi filosofic, aducând în lucrare propria trăire, propriul timp. Aura a înțeles pe deplin noțiunea de baladă, aşa cum a gândit-o Ciprian Porumbescu, îmbinând în mod corect, profesionist, cele trei elemente constitutive ale baladei identificate de George Pascu: cântecul popular, romanța şi miniatura romantică[83]. Tehnica *romanțată* de atac al sunetelor (emisia după acordul din acompaniament), melodica de tip modal (întâlnindu-se mereu 2+, treapta a VII-a urcată dând varianta armonică a tonalității do minor), armonia de jazz, cu funcționalitate tono-modală, ritm divers, de la mers liniştit la *swing*, în 3/4 sau 6/8, nuanțe diverse, fără contraste, treceri liniştite, prezentarea leitmotivului în aceeaşi nuanță de fiecare dată. Orchestra Electrecord condusă de Richard Oschanitzky se încadrează perfect în fuziunea dintre modalismul folcloric şi expresia sonoră a jazz-ului propusă de orchestrator, atât prin armoniile specifice jazz-ului, cât şi prin timbre precum trompeta cu surdină, ce aminteşte pe alocuri de Miles Davis, harpa, basul electric, pianul, trompetele, trombonul, fus-cinel etc., Oschanitzky realizând o prelucrare a unei piese muzicale din folclor în stil de jazz.

Aura Urziceanu, stăpâna deplină a vocii sale, foloseşte o emisie pe coloană mare de aer, făcând ca sunetele lungi să aibă aspectul unui suflu nesfârşit, al unei entități sonore pe care ți-o doreşti veşnică şi care rămâne în mentalul colectiv. De multe ori emisia vocală creează contur de şoaptă timbrată, sunetul alunecând sfios, dar sigur pe acelaşi drum cu armoniile orchestrei. Aura foloseşte tehnica *m* – ului mut[84], în emisia sunetelor în registrul grav SOL 3 procedeu ce conferă timbralitate interioară din punct de vedere estetic, ca şi cum mesajul este încă nerostit, el urmând să fie explicat cu procedee de tipul augumentării ritmice (abateri de la trioleții pe jumătate de timp, prelungiri ale valorilor de doime, pătrime etc.). Aura Urziceanu jeluieşte, boceşte într-un stil personal, nemaîntâlnit până la ea, se aşează pe sunete cu greutate, cu articularea unor consoane scurte înaintea vocalelor lungi (doua, dia, pi, ri, pa, da, du etc.). Cu îndemânarea unui instrumentist de excepție, ea realizează combinații nebănuite în emisiile sale vocale alternând timbrul unor instrumente de percuție cu timbrul de vioară, frunză, chitară, glisând până în supraacut (*Ciocănitoarea*) ca o privighetoare în zbor, desigur, numai ea ştiind cât de înalt e cerul înstelat al muzicii...

În *Cântec din Oaş* (în care secția ritmică a septetului *Bucureşti* punctează obsesiv ritmul specific dansului din Oaş), Aura Urziceanu intră în rol rostind doar *Hei, ţurai!*, ca un leitmotiv care să amintească de originea melodiei cântate, după care transformă cuvintele în sunete sau grupuri de sunete mixte (vocale şi consoane) mai lungi sau mai scurte cu scopul de a sublinia ritmul folosind tehnica *scat*.

---

[82] Titlul corect al lucrării este *Balada lui Ciprian Porumbescu*, dar Aura Urziceanu alege să îi spună *Balada după Ciprian Porumbescu*, deoarece ea prelucrează varianta original.
[83] George Pascu, Melania Boțocan, *Carte de istoria muzicii*, vol. 2, Iaşi, Editura Vasiliana '98, 2003, p. 454.
[84] Este o tehnică de emisie sonoră fără deschiderea propriu-zisă a gurii.

Scanned with OKEN Scanner

A doua oară, când readuce leitmotivul cu *Hei, ţurai*, îl plasează la o terţă ascendentă (strategie des întâlnită în muzica de jazz), pregătind intrarea în improvizaţie. Pe toată durata *chorusului*[85] instrumentiştii fie se alătură dialogând din când în când cu solista, fie punctează prin suflători timpii tari. Lucrarea decurge ameţitor de repede, terminându-se cu partea de introducere la care se alătură şi vocea Aurei, transformată de această dată în instrument de percuţie. Ritmul de dans maramureşean este bine articulat de secţia ritmică-contrabas, pian, tobă, chitară, cărora li se alătură secţia melodică-pachetul de suflători şi desigur vocea Aurei, care în această piesă joacă rolul de voce instrument (pe rând instrument de percuţie, chitară, vioară, frunză), pentru că în afară de cuvintele *Hei, ţurai* toată incursiunea vocală este făcută pe vocale, diftonguri, triftonguri, alăturări de sunete ce sugerează onomatopee etc. (cu ajutorul cărora imprimă caracterul puternic ancorat în ritmul dansului din Oaş), alteori atribuie vocii rolul de vătaf (conducătorul căluşarilor), fiecare instrumentist urmează toate sugestiile vocale date de Aura, membrii orchestrei fiind organizaţi ierarhic, exact ca în dansul căluşarilor (*Hai, căluşari*).

Acest tip de abordare vocală îl regăsim şi în *Arie din Suita nr. 3 în Re Major* de Johann Sebastian Bach, cunoscută astăzi sub numele de *Air on the G String*, care este, fără îndoială, un act de curaj, o dovadă în plus a personalităţii muzicale a Aurei Urziceanu, nimeni până la ea nemaiavând o asemenea iniţiativă. Oricine ar fi îndrăznit să facă un asemenea demers ar fi fost considerat o persoană care *jigneşte* muzica clasică, un profan. Dacă acceptăm însă că violoncelul este instrumentul care se apropie cel mai mult de vocea umană, că armonicele glasului omenesc, frecvenţele, vibraţiile coardelor vocale se identifică adesea cu parametrii măsurabili în cazul violoncelului, iar cutia de rezonanţă a violoncelului este asemănată cu rezonatorii omului (faringele, sinusurile, cutia toracică), atunci putem accepta că şi vocea, instrumentul viu, s-a perfecţionat mereu, căpătând noi valenţe, adaptându-se permanent la experimente sonore dintre cele mai diverse. De ce nu ar fi vocea umană un instrument solo compatibil într-o lucrare scrisă exclusiv pentru instrumente cu coarde?

Prelucrarea vocală a *Capriciului nr. 24* din ciclul *24 de Capricii pentru vioară solo*, de Niccolo Paganini aduce argumentul că această lucrare poate suporta orice variaţiune pe care şi-o poate imagina un muzician bine instruit, prelucrabilitatea temei fiind infinită. Cu un ambitus de 4 octave, Aura Urziceanu prelucrează la nesfârşit: tonalitatea, ritmul, armonia (când de jazz, când clasică), adaptând valenţele sale vocale caracterului profund variaţional al lucrării de sorginte instrumentală. Dintre elementele de limbaj care în practică ridică probleme instrumentiştilor şi în cazul de faţă unui solist vocal, enumerăm tempoul mare – 160, pasaje dificile, salturi intervalice mari, alteraţii accidentale, dificultăţi de frazare tipice viorii, controlul coloanei de aer, registre sonore improprii vocii umane, maniere diverse de emisie, varietate de atac al sunetului. Virtuozitatea vocală (ca si cea instrumentală) este obţinută în primul rând printr-un studiu serios al pasajelor de dificultate mare, cum bine se ştie de la rar la repede, formule ritmice diferite, pâna la epuizarea metodelor. Obişnuită cu acest tip de studiu încă

[85] *Chorus* – parte improvizatorică de lungimea unei teme.

Scanned with OKEN Scanner

de pe vremea când studia vioara, Aura Urziceanu execută cu o rară precizie pasaje pe care doar un virtuoz instrumentist reuşeşte să le execute (am văzut în *Capriciu nr. 24*, N. Paganini), la care putem adăuga inteligența de geniu a Aurei Urziceanu. Un bun improvizator de jazz trebuie să aibă o minte sclipitoare, să înțeleagă sensurile muzicale, să intre instantaneu în toate relațiile armonice, tonale, modale, de ritm etc., să asimileze în timp real tot ce înseamnă material sonor şi să îl transforme într-un alt material sonor cu alte sensuri, alte direcții, pornind de la aceeaşi temă.

Asemènea muzicienilor enumerați în lucrarea de față şi Aura Urziceanu demonstrează de fiecare dată că este un deosebit reinventator al unei idei muzicale, lucru observat în temele alese, dar mai ales în improvizații. Nu ştiu cât este spontaneitate şi cât ştiința de a improviza, în sensul de a-şi fi pregătit dinainte improvizațiile, însă în orice situație interpreta dovedeşte potențialul ei creator, figurile sonore căpătând valențe cu totul speciale, iar succesiunea lor într-un *chorus* devenind filosofie.

Vocea umană este instrumentul care poate căpăta o diversitate de ipostaze, iar în muzica de jazz diversitatea contururilor sonore pe care le poata căpăta vocea este nelimitată.

BIBLIOGRAFIE

ANDRIEŞ, Adrian – *Dicționar de jazz*, Bucureşti, Editura Tracus Arte, 2010

PASCU, George, Melania BOȚOCAN – *Carte de istoria muzicii*, vol. I şi II, Iaşi, Editura Vasiliana'98, 2003

CARPENTIER, Alejo – *Întâlniri cu muzica*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1991

FREDICKSON, Scott – *Scat singing method*, ScottMusicPublications, 2003

GIOIA, Ted – *The History of jazz*, New York, Oxford University Press, Oxford, 1998

GOLEA, Antoine – *Muzica din toate timpurile până în zorile noi*, vol. I şi II, Bucureşti, Editura Muzicală, 1987

HODEIR, Andre – *Jazzul*, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1967

MALSON, Lucien – *Istoria jazzului şi a muzicii afro-americane*, Cluj, Editura Grinta, 2010

MENDEA, Constantin – *Jazzul clasic, Istorie şi legendă*, Bucureşti, Editura Paidea, 2010

MOUELLIC, Gilles – *Jazz-ul, o estetică a secolului XX*, Cluj, Editura Grinta, trad. Roland Szekely, 2003

SBÂRCEA, George – *Jazzul o poveste cu negri şi Mic dicționar al jazzului*, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1974

ZEGREE, Stephen – *The Complete Guide to Teaching Vocal Jazz*, Heritage Music Press, U.S.A, 2000

Scanned with OKEN Scanner

DIMENSIUNEA ARHETIPALĂ A CICLULUI SIMFONIC *JOCURI* DE CORNELIU DAN GEORGESCU (JOCURI VI - *PIANISSIMO*)

Student **Gabriel Gheorghiu**, anul IV
Conducător ştiinţific, Prof. univ. dr. **Gheorghe Duţică**
Universitatea de Arte *George Enescu*, Iaşi

În cea de-a doua jumătate a secolului XX, preocupările compozitorilor români s-au manifestat în diferite ramuri stilistice, una dintre acestea fiind cea aleasă de compozitorul Corneliu Dan Georgescu, anume tratarea folclorului românesc din prisma arhetipală, în manieră minimalist – repetitivă.

Ideea care a stat la baza realizării ciclului *Jocuri* nu a fost, după cum afirma însuşi compozitorul Corneliu Dan Georgescu într-o serie de interviuri şi studii muzicologice, aceea de a prelucra sau armoniza folclorul, *ci de a-l cita şi trata ca un limbaj de sine stătător, cu care se poate dialoga*. Folosind diferite motive folclorice (arhetipuri) – descoperite în urma unor intense şi lungi cercetări etnomuzicologice – compozitorul nu va căuta să le schimbe forma sau conţinutul, să le valorifice într-un anume limbaj, să le abstractizeze sau să le dezvolte, ci le va cita ca atare, păstrându-le şi conservându-le.

Ciclul – compus între anii 1962-1980 – este alcătuit din zece lucrări cu subtitluri programatice diverse: *Jocuri* I (1962); *Jocuri* II – *Dialog ritmic* (1963); *Jocuri* III – *Jocuri festive* (1964); *Jocuri* IV – *Colaje* (1965); *Jocuri* V – *Refrene* (1967); *Jocuri* VI – *Pianissimo* (1972); *Jocuri* VII – *Hore lungi*; *Jocuri* VIII – *Variantele unui joc* (1980); Jocuri IX – *Ecouri de joc* (1980); *Jocuri* X – *Jocuri multiple* (1980).

Cea de-a şasea lucrare din ciclul *Jocuri* poartă, alături de **amprentele muzicale** arhetipale ale planurilor solistice, şi o **amprentă picturală** *creionată* de sonorităţile statice sau mobil-figurative, prezente la partida instrumentelor aerofone, cordofone şi de percuţie.

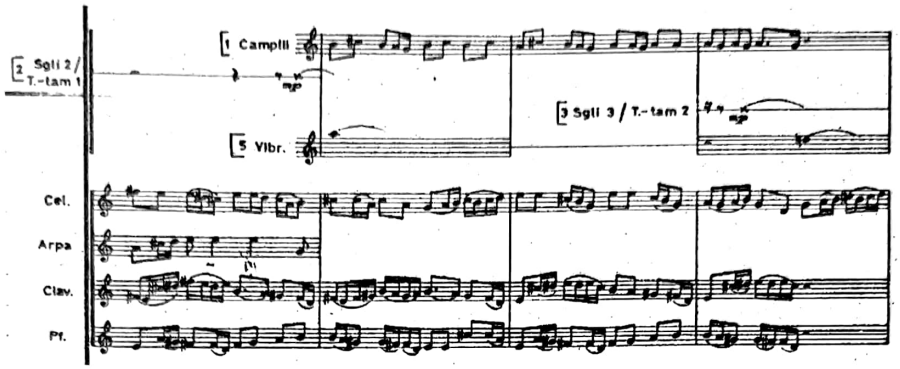
Semantica timbrală a piesei este deosebit de complexă. Astfel, instrumentele soliste (pianul, clavecinul, harpa şi celesta) reprezintă natura vie a acestei compoziţii. Ele pot *îmbrăca*, de asemenea, caracterul unor personaje diverse surprinse pe scena vieţii, sau pot sugera, la fel de bine, nestatornicia unei ape montane curgătoare şi a afluenţilor ei. Restul orchestrei – care are rol de masă sonoră statică sau mobilă – întruchipează natura, diverse peisaje sau evenimente.

Scanned with OKEN Scanner

Strategia componistică este reductibilă la **şase ipostaze** structurale ce includ, deopotrivă, aspecte ale sintaxei verticale şi elemente de timbralitate (moduri de emisie/atac):

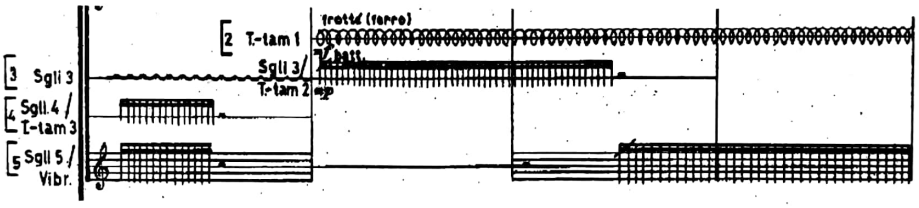
a) organizare în **straturi melodice** – proiecția aduce în prim plan parcursul melodic heterofonic creat de pian, clavecin, harpă, celestă şi *campanelli*

Ex. 1, ms. 63-66



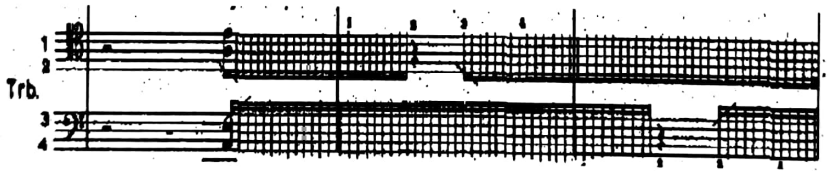
a) **mase sonore statice** cu caracter onomatopeic – întâlnite în special la instrumentele de percuție

Ex. 2, ms. 140-143



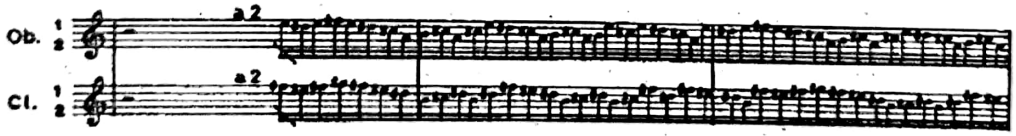
b) **pedale duble sau *ostinato*** – realizate pe interval de 5-tă perfectă

Ex. 3, ms. 121-123



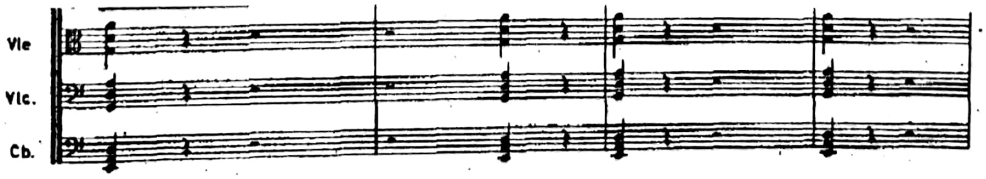
d) **ostinație ornamentală** pe sunete reale sau false

Ex. 4, ms. 28-30



e) **armonie consonantă** de cvinte

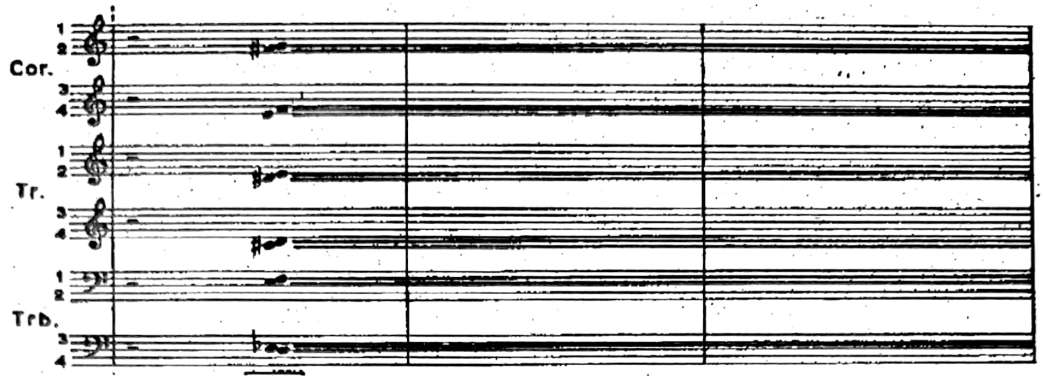
Ex. 5, ms. 184-187



Scanned with OKEN Scanner

f) ***clustere*** fixe sau mobile – obținute prin adiția de sunete la cele diatonice ale pedalei duble

Ex. 6, ms. 47-50



În funcție de cele prezentate, axa paradigmatică deține **trei planuri** distincte:

1. primul plan, evolutiv-motor, va fi edificat prin stratificarea mai multor alineate solistice încredințate celestei, harpei, clavecinului şi pianului. Acestuia i se alătură rareori *campanelli* şi partida aerofonelor din lemn. Suprapunerea straturilor melodice dă naştere unei mase compacte de tip **heterofonic**;

2. al doilea plan, susținut de cordofone şi aerofonele din lemn sau alamă, formează o altă masă sonoră de tip ***cluster***, în cele două ipostaze: static şi mobil;

3. cel de-al treilea plan este acoperit de percuție sub incidența aceluiaşi efect global de tip masă.

În acest context, planul stratificat-solistic funcționează ca un veritabil ***cantus firmus***, conservându-şi identitatea originară şi rămânând permanent deasupra sonorității generale.

Dimensiunea arhetipală a piesei este dezvăluită de interacțiunile sonorităților statice ale planurilor 2 şi 3 (pasive) cu cele mobile ale planului 1 (active), care dezvoltă o ***bipolaritate energetică*** caracteristică arhetipului ***Yin – Yang***. Tot în această categorie arhetipală se încadrează şi dualitatea terestru – celest, „creionată" de diferite instrumente, prin registrul supra acut al celestei, care simbolizează Cerul, şi antiteza sa creată prin pânza sonoră concepută în registru mediu şi grav de celelalte instrumente, care simbolizează Pământul. Aceeaşi opoziție binară este întâlnită şi în relația armoniei consonante cu *clustere* dintre *Tutti* şi *Soli*.

Parcursul lucrării, care are momente luminoase prin armoniile consonante şi desfăşurarea melodică, alternante cu momente sumbre, întunecate, date de *clustere*, ne trimite cu gândul la o asociere în plan simbolic cu arhetipul *Naşterii şi Morții*.

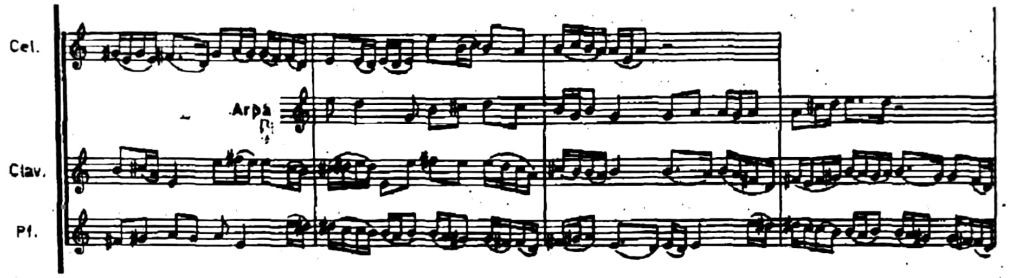
Lărgirea acestei scheme binare va da naştere la o schemă cuaternară, dată de împărțirea lucrării în trei segmente şi o introducere. Fiecare segment este simbolizat de folosirea vârstelor umane sau a relaționării lor metaforice cu natura:

Scanned with OKEN Scanner

Introducere + Segmentul A ms. 1-73	Segmentul B ms. 74-144	Segmentul C ms. 145-160	Segmentul D ms. 181-227
Copilăria	Tinerețea	Maturitatea	Moartea
Primăvara	Vara	Toamna	Iarna

Din perspectivă timbrală, planul polistratificat solistic este susținut de două instrumente cu rol principal (pianul şi clavecinul) şi alte două cu rol secundar, de completare sau de irizare a imaginii sonore (harpa şi celesta). Întreaga lucrare se dezvoltă din seva sonoră a acestor straturi solistice, iar dialogurile şi duetele – întâlnite la pian, respectiv, clavecin – creează un lanț sonor continuu ce reprezintă axa de sprijin a lucrării şi induce senzația de repetare continuă a unui singur motiv melodic (aplicarea principiului **minimal repetitiv**).

Ex. 7, ms. 51-54



De cealaltă parte, partidele orchestrale, prin intervenția lor periodică în desfăşurarea lucrării, creează diverse efecte şi imagini auditive ce au ca scop *ascunderea* planului stratificat solistic.

Pe axa sintagmatică, se remarcă alternanța dintre aglomerările şi rarefierile sonore. Acest traseu neuniform, asemănător zonelor montane din care au fost preluate cântecele de joc ale întregului ciclu, descrie un infinit ondulat ca orizont spiritual specific românesc, surprins şi aprofundat de Lucian Blaga în *Trilogia culturii*[86].

Jocuri VI (*Pianissimo*), deşi utilizează un număr redus de mijloace componistice, are un puternic impact psihologic şi emoțional, generat de motivele formale arhetipale şi efectele muzicale sonore sau onomatopeice. După cum am remarcat, regăsim în cadrul acestei lucrări sintaxe sonore particularizate prin prezența diferitelor tipologii de *ostinato* şi o tehnică a variației deosebit de subtilă, ce aduce în prim plan fenomenul de policentrare modală prin translația structurilor pe diferite sunete de referință.

Această lucrare prefigurează o nouă direcție în arta componistică, în care orientarea spectaculară este înlocuită cu cea de contemplare şi interiorizare meditativă.

[86] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, București, Editura Minerva, 1985, p. 191.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

ANGHEL, Irinel – *O posibilă teorie a creației arhetipale* (I), în: Revista *Muzica*, nr. 4, 1996

ANGHEL, Irinel – *O posibilă teorie a creației arhetipale* (II), în: Revista *Muzica*, nr. 1, 1997

ANGHEL, Irinel – *Orientări estetice contemporane. Muzica minimal-repetitivă*, în: Revista *Muzica*, nr. 4, 1994

ANGHEL, Irinel – *Orientări estetice contemporane. Muzica non-evolutivă*, în: Revista *Muzica*, nr. 2, 1995

GEORGESCU, Corneliu Dan – *Arhetipurile muzicale*, în: Revista *Muzica*, nr. 3, 1984

GEORGESCU, Corneliu Dan – *Studiul arhetipurilor muzicale* (I). *Simbolistica numerelor*, în: *Studii de muzicologie*, vol. XX, Bucureşti, Editura Muzicală, 1986

GEORGESCU, Corneliu Dan – *Studiul arhetipurilor muzicale* (II). *Principiul arhitectonic interativ*, în: Revista *Muzica*, nr. 3, 1986

GEORGESCU, Corneliu Dan – *Studiul arhetipurilor muzicale* (III). *Arhetipul* naşterii *şi al* morții, în: Revista *Muzica*, nr. 12, 1986

GEORGESCU, Corneliu Dan – *Studiul arhetipurilor muzicale* (IV). *Arhetipul alternanței elementelor contrarii (yin-yang)*, în: Revista *Muzica*, nr. 11, 1987

GEORGESCU, Corneliu Dan – *Preliminarii la o posibilă teorie asupra arhetipului în muzică*, în: Studii de muzicologie, vol. XVII, Bucureşti, Editura Muzicală, 1983

GEORGESCU, Corneliu Dan – Modern *şi* tradițional. *O posibilă perspectivă a compozitorului contemporan*, în: Revista *Muzica*, nr. 2, 2007

STĂNESCU, Irina – *Dialog cu Corneliu Dan Georgescu*, în: Revista *Muzica*, nr. 1, 2008

SCURTULESCU, Dan – *Corneliu Dan Georgescu – Portret*, în: *Valoare şi semnificație în muzică* (Studii şi articole), Bucureşti, Editura Ararat, 2001

MUZICA DE FILM PENTRU PIAN SOLO
STUDIU DE CAZ: *THE PIANO (1992)*

Profesor **Sorina Gherman**
Liceul de Artă Baia Mare, Maramureş

Os-au remarcat în decursul anilor apariţii ale mai multor piese muzicale pentru pian care sunt cântate cu deosebită plăcere de către elevii noştri. Mă rezum să amintesc doar două dintre acestea: *A river flows into you* şi *The Pirates of the Carraibeans*. Nu vom dezbate aici, valoarea artistică a acestor piese, ci vom încerca să înţelegem fenomenul apărut. În urma lansării pe piaţă a mai multor filme de notorietate internaţională, imediat apare şi coloana sonoră a acestora. Ea este adeseori semnată de compozitori, al căror portofoliu impresionează. Aceste piese muzicale corespund unor momente dramatice decisive din desfăşurarea acţiunii filmului.

Am ales, pentru o analiză practică, câteva fragmente muzicale apărute în pelicula *The Piano* sau *La leçon du piano* – în variantă francofonă. În cele care urmează, voi prezenta rezumatul momentelor dramatice: *Ada* (fiinţă care nu vorbeşte), fiica sa de nouă ani şi pianul ei ajung în *Noua Zeelandă* a secolului al XIX-lea pentru a onora o căsătorie aranjată.

Instrumentul *Adei* rămâne pe plajă deoarece soţul acesteia refuză să îl transporte din cauza gabaritului depăşit. Neputând să accepte distrugerea instrumentului pe plaja părăsită, *Ada* cere ajutorul vecinului lor *Baines*, un localnic tatuat. Ea va putea să îşi recupereze instrumentul în schimbul unor lecţii de pian.

Fiecare lecţie corespunde câte unei clape negre, astfel că la epuizarea numărului de clape negre, pianul transportat de *Baines* va fi din nou al ei. Între timp, între cei doi se leagă o complexă legătură emoţională şi trupească, care nu intuieşte pericolul iminent, lansat de soţul *Adei*. Remarcăm în acest subiect, o trimitere la povestea lui Barbă Albastră[87], care asemeni lui *Alistar*, soţul *Adei*, îşi maltratează tânăra soţie.

Michael Nyman[88]

În anul 1974, compozitorul publică studiul: *Muzica Experimentală - John Cage şi Spaţiul de Dincolo*. La acea perioadă cu greu ar fi intuit propria sa contribuţie la mai sus amintitul studiu. În oarecare măsură, Nyman a respins ortodoxia modernismului britanic. El abandonase compoziţia cu

[87] Vezi şi www.surlalune fairy tales.com, unde apare un articol cu titlul *Modern Interpretation of Blue Beard* (Interpretări moderne ale basmului Barbă Albastră) semnat de *Heidi Ann Heiner*. Aici, este prezentat şi filmul *The Piano*, care are o secvenţă unde personajele chiar joacă, pe o scenă improvizată, *povestea lui Barbă Albastră*.
[88] Născut la 23 martie 1944, compozitorul britanic se remarcă şi ca muzicolog, libretist, pianist.

Scanned with OKEN Scanner

zece ani în urmă, timp în care a lucrat ca muzicolog, a editat lucrări de Henri Purcell şi Georg Friedrich Haendel şi a cules folclor în România[89]. Ulterior a devenit critic muzical şi în această calitate a fost primul care a folosit termenul minimalism[90] în muzică în articolul *Spectatorul lucrărilor lui Cornelius Cardew - The Great Digest* (1968). Tot în acest an, şansa de a lucra cu Steve Reich la *Come Out* (proiect muzical pentru televiziunea BBC), a deschis culoarul unor noi direcţii muzicale.

O cale înapoi către compoziţie se întrezărea,astfel că în anul 1969, el scrie subiectul unei pastorale dramatice intitulate *Down by the Greenwood Side*. În anul 1977, Harrison Birtwistle care era director muzical la Teatrul Naţional din Londra îi cere să scrie aranjamente muzicale pentru cântece veneţiene de secol XVIII, pentru piesa lui Carlo Goldoni *Il Campiello*. Astfel, Nyman realizează ceea ce numeşte *cea mai furtunoasă formaţie de stradă*. Acest ansamblu cuprinde: *Rebecs, Sackbuts, Shawms*[91]cu Banjo, Bass Drum şi Saxofon.

Mulţumit de succesul avut, Nyman a păstrat ansamblul *Campiello*, alăturându-se el însuşi ca pianist al formaţiei. Şi- a propus să îmbogăţească repertoriul formaţiei prin: *Re Don Giovanni* care este o tratare în manieră proprie a şaisprezece măsuri secvenţiale (aria lui *Leporello*) din opera lui W. A. Mozart.

Curând, ansamblul a fost lărgit şi a primit numele *Michael Nyman Band*. Acesta a fost laboratorul în care Nyman şi-a conturat propria estetică şi forma stilului său compoziţional construit în jurul unor melodii flexibile, precis articulate prin ritm.

Pe lângă lucrările de ansamblu orchestral, Nyman a compus numeroase partituri de film pentru cineaşti precum: Peter Greenaway, Jane Campion şi Volker Schondorff. Creţia sa mai cuprinde şi piese muzicale pentru momente coregrafice – *Yamamoto Perpetuo* (proiect muzical pentru prezentarea de modă a colecţiei designerului Yohji Yamamoto).

Nyman a compus muzică şi pentru jocul de computer *Enemy Zero* şi muzică pentru inaugurarea unei noi reţele feroviare ultra-rapide.

Simţul ascuţit, îmbogăţit de talent este împărtăşit şi cu barocul, astfel: *Concertul pentru Clavicord şi Orchestră* (1995) – este o refigurare în spirit baroc în care dezvoltă idei *gemene* pentru lucrarea *The Convertibility of Lute Strings (Flexibilitatea instrumentelor cu coarde)*.

În cel de-al treilea cvartet stă mărturie ca formă muzicală incipientă în crearea coloanei sonore a filmului *Carrington*, regizat de Christopher Hampton în anul 1996.

În fiecare caz, Nyman s- a dovedit a fi eminamente practic nu atât prin făurirea unui vârf de fildeş muzical, realizat prin sisteme muzicale abstracte, cât prin deschiderea către colaborare.

---

[89] *Ansamblul Bălănescu* i-a cântat în premieră absolută *Cvartetul în sol*.
[90] *Minimalism* – mişcare de avant-garde, caracterizată – în muzică – prin repetiţia unor fraze scurte care se schimbă în mod gradat
[91] *Rebec* – instrument medieval cu 3 coarde, *sackbut* – trombon arhaic folosit în Renaştere, *shawm* – strămoşul medieval al oboiului, care are un sunet penetrant.

Scanned with OKEN Scanner

Compozitorul posedă un discret simț al umorului, gândire și imaginație literată, dar și abilitatea instinctivă de a se adresa unui public deosebit de variat[92].

Compozitorul filmului prezintă ideea centrală, în jurul căreia s-a construit firul muzical. *Am fost nesigur, la început cum să ating stilul muzical. Trebuia să fie o muzică de secol XIX, însă nu o pastișă*[93] *scrisă în 1992. Însă, Ada provenind din Scoția, era logic să folosesc elemente de folclor popular scoțian ca bază de pornire. În momentul în care am atins această idee, totul a prins formă.* Acțiuntea filmului se petrece în Noua Zeelandă la mijlocul anilor 1800 astfel: *Ada, nu vorbește deloc, e* ***mută****, a trăit o perioadă în Scoția, s-a mutat în Nouă Zeeladă și nu este un pianist profesionist. Trebuie deci, să existe o modestie în legătură cu studiul ei la pian... Muzica pentru pian nu are o expresivitate comună ci devine un substitut al vocii Adei... Sunetul pianului devine caracterul ei, starea ei de a fi, expresiile sale, dialogul Adei nevorbit... Toate sentimentele pentru Baines sunt expuse în timpul lecțiilor de pian.*

Legătura dintre spațiul epic și cel sonor se realizează prin unitate, compoziție, ritm, tempo și simbol, precum în perioada Neoclasică (1750 – 1850) din teatrul francez, respectarea structurii unităților duce la un ansamblu bine configurat de timp și spațiu.

Compoziția reprezintă aranjarea și editarea scenelor, asemenea compozitorului care alege notele și acordurile. Astfel, se naște forma prin selecția scenelor, printr-un proces progresiv de includere sau excludere a surplusului.

Ritmul are legătură cu lungimea și derularea scenelor. Apare retorica întrebare: Cât timp stă personajul în același timp și loc?

Tempo-ul face conexiunea dintre epic și sonor. El stabilește gradul de activitate dintr-o scenă prin intermediul dialogului, a acțiunii sau combinația celor două. Astfel, revolta băștinașilor are un tempo mișcat, iar scena cu regăsirea pianului pe plajă are un tempo liniștit.

Asemenea dansului și muzicii, povestea are o funcție cinetică, mereu transformatoare. În mod spiralat, ritmul și tempo-ul se combină și creează climaxul. În cazul filmului *The Piano*, climaxul coincide cu tăierea degetului *Adei*, de către soțul ei *Alistar*. În acest moment, sau imediat după acesta, se produce ceea ce unii[94] numesc *climactic*, adică transformarea profundă a personajului. În acest moment, *Ada* știe că îl va părăsi pentru totdeauna pe *Alistar*.

Nu în ultimul rând, simbolul este foarte puternic în acest film, chiar mai puternic decât realizăm. El face legătura dintre conștient și inconștient, precum atunci când visăm. Simbolul-cheie este *pianul*, care ne atinge și ne mișcă, atât de mult încât nu-l mai percepem ca atare. Ia naștere aici

---

[92] Kimberly, Nick – jurnalist și editor britanic pentru publicații precum *Evening Standard*, the *Independent*, the *Guardian* și *Sight & Sound.*

[93] *Pastișă* – lucrare muzicală în care se copiază genul sau felul de lucru al unui compozitor sau artist.

[94] Robert McKee, *Story-Substance, Structure, Style and Principles of Screenwriting*, New York, Ed. Harper Entertainment, Inc. New York, 1997.

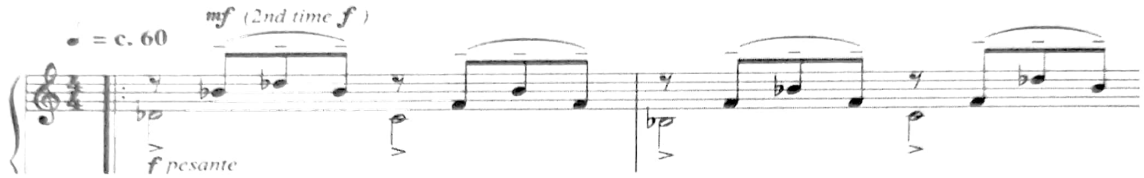
Scanned with OKEN Scanner

un fenomen nou, denumit de Gilbert Durand: *coturnul*[95] muzical, care reprezintă procedeul prin care muzica nu acompaniază, ci muzica adaugă.

Aşa cum este prezentată indirect de către cumnata sa, *Ada* are un mod aparte de a cânta la pian, iar sunetul pe care ea îl creează atunci când cântă la instrument este atât de diferit de cel al altor persoane.

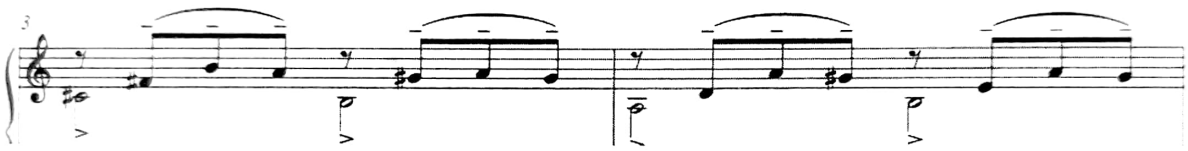
Însuşi, compozitorul Nyman mărturiseşte: *am vrut să creez un fel de scenografie aurală, care* (asemeni costumelor şi a locaţiilor de filmare) *să reprezinte acel ceva ce trece prin tine...*

Ex. 1 *The Mood that Passes through You*



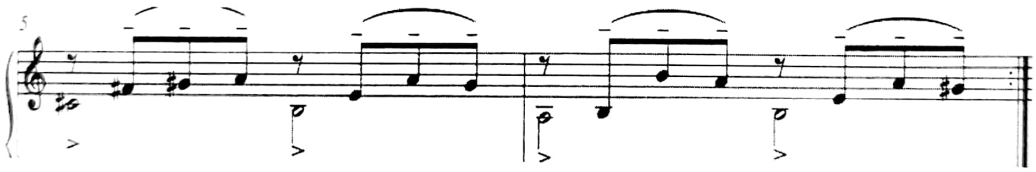
Femeia dezvăluie misterul trăirilor ei.

Ex. 2



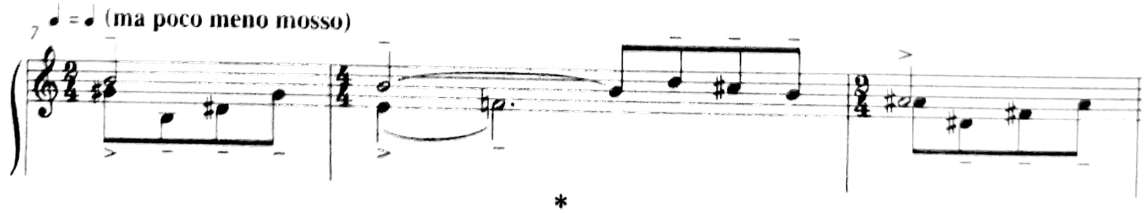
Ada continuă să cânte, frământată de gândul că nu l–ar mai vedea pe *Baines* niciodată.

Ex. 3



În momentul în care cumnata sa, aduce vestea că vecinul lor *Baines*, părăseşte ţinutul deoarece nu are bune relaţii cu indigenii, *Ada* este cuprinsă de disperare. Aceast fragment muzical coincide cu sentimentul femeii de mare tulburare lăuntrică: o nouă măsură muzicală şi o altă expresie.

Ex. 4



*

Ada începe să predea lecţii de pian lui *Baines*. În prima lecţie, ea constată că instrumentul a fost acordat şi face demonstraţia unui studiu de game.

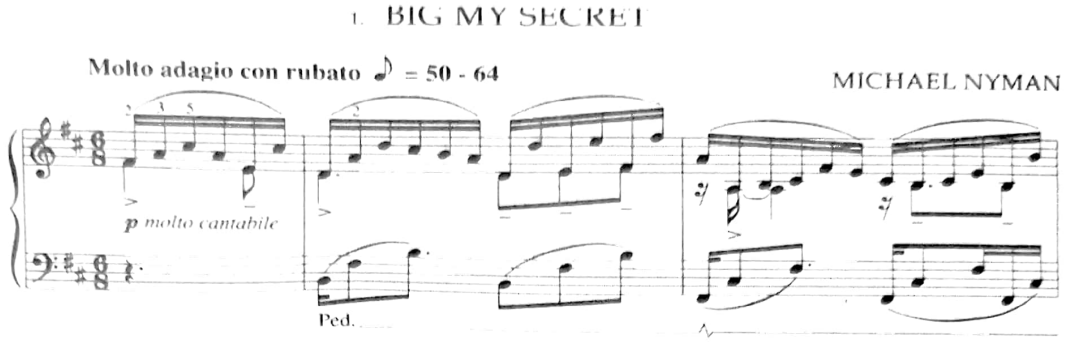
[95] *Coturn* – încălţăminte cu talpă groasă pe care o purtau în antichitate actorii de tragedie, pentru a părea mai înalţi.

Scanned with OKEN Scanner

Femeia şi-a păstrat promisiunea faţă de pian şi nu l-a abandonat pe plajă. Ea face sacrificiul de a-l recupera, însă preţul pe care instrumentul îl are nu poate fi plătit cu bani.

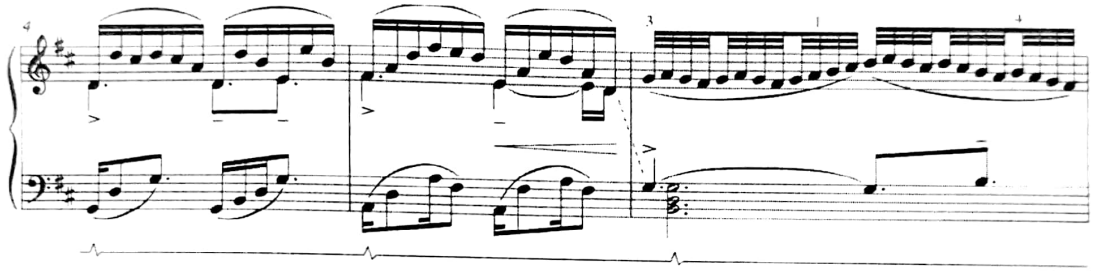
La a doua întâlnire, *Ada* începe să cânte lucrarea muzicală intitulată *Marele meu Secret:*

Ex. 5



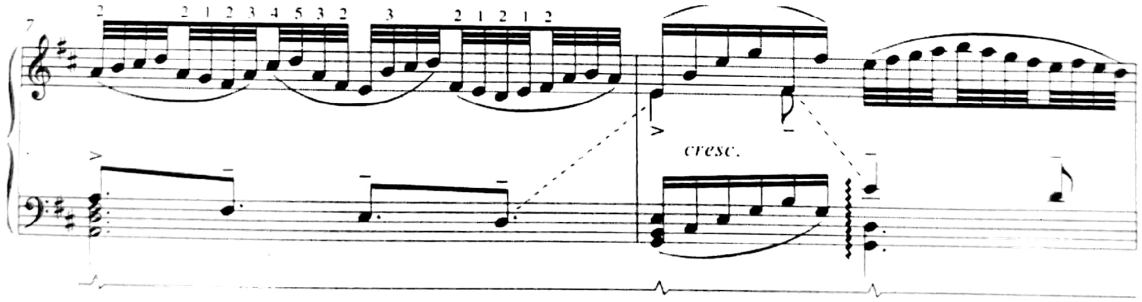
Lecţia este întreruptă de *Flora* (fiica *Adei*), care doreşte şi ea să asiste. Mama o linişteşte şi o roagă să aştepte afară deoarece *ucenicul* este timid... Muzica se continuă:

Ex. 6



Baines ascultă fermecat, prins în vâltoarea sunetelor:

Ex. 7

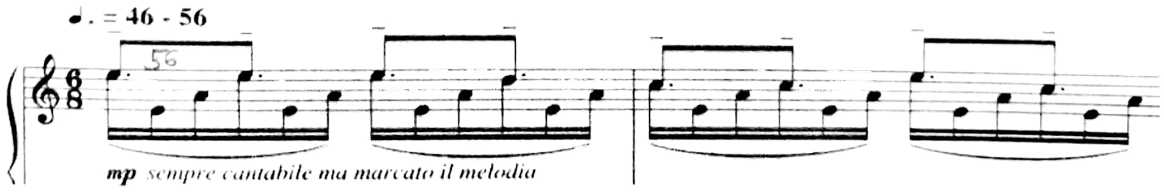


The Heart Asks Pleasure First[96]

(The Promise/ The Sacrifice)

Această temă: *Mi – Mi – Mi – Re – Do – Do – Mi – Do*, apare în momentele în care *Ada* împărtăşeşte dragostea de viaţă, pentru muzică, pentru *Baines*.

Ex. 8

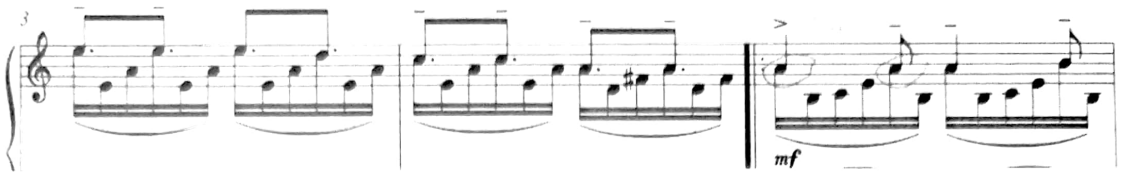


[96] Inima cere plăcere mai întâi (Promisiunea / Sacrificiul).

Scanned with OKEN Scanner

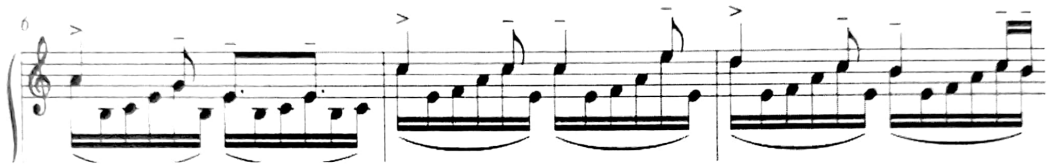
Inima ei bate în cutia de lemn a pianului.

Ex. 9



Cu ajutorul pianului, *Ada redă ceea ce are în minte şi inimă, iar degetele o urmează firesc*, mărturiseşte Michael Nyman.

Ex. 10



M-aş bucura ca pe măsura parcurgerii acestui mic studiu să dobândiţi curiozitatea de a viziona pelicula şi chiar de a cânta la pian piesele prezentate mai sus.

BIBLIOGRAFIE

DURAND, Gilbert – *Arte şi Arhetipuri*, Bucureşti, Editura Meridiane, 2003

DURAND, Gilbert – *Le cothurne musical*, în: *Avant Scene Opera*, nr. 74, aprilie 1985

FOX, Alistair – *Puritanism and the Erotics of Transgression: The New Zeeland Influence in Jane Campion's Thematic Imaginary*, articol apărut în: Hillary Radner, *Jane Campion: Cinema, Nation, Identity*, Editura Wayne State University Press, 2009

MCKEE, Robert – *Story - Substance, Structure, Style and Principles of Screenwriting*, New York, Edition Harper Entertainment Inc., 1997

KIMBERLY, Nick – *The Piano* - Michael Nyman, Londra, Chester Music, 8/9 Frith Street, 1998

Scanned with OKEN Scanner

CONSTANTIN SILVESTRI
SONATA PENTRU OBOI ŞI PIAN NR. 1, OP. 19

Profesor dr. **Ilie Gorovei**

Colegiul Naţional de Artă *Octav Băncilă*, Iaşi

La împlinirea celor o sută de ani de la naştere, chiar dacă a compus relativ puţin fiind pasionat de baghetă, Constantin Silvestri (1913 - 1969) rămâne unul dintre cei mai originali creatori români ai secolului XX. *Profesorul* Mihail Jora *socotea, de pildă,* Adagio-*urile lui* [Silvestri] *de o bogăţie de simţire uimitoare, care – nu mă sfiesc a o zice – în muzica românească e depăşită numai de aceea a lui Enescu*(1937)[97].

Spaţiul muzical românesc al deceniului patru se remarcă printr-o accentuare a tendinţelor constructiviste, în corelaţie directă cu atracţia tot mai puternică pe care arta polifonică (mai ales cea vocală) – în ipostaza ei lineară şi politonală – o exercita asupra compozitorilor. Sub aceste auspicii de austeritate, Constantin Silvestri îşi va remodela stilul şi tehnica, mai ales după anul 1934.

Creator de o rară îndrăzneală, concizie a exprimării şi perfecţiune a formelor, Silvestri se dovedeşte un maestru al culorilor orchestrale şi instrumentale. În acest context se distinge uşurinţa cu care proiectează imaginile sonore de o neobişnuită fineţe, imaginaţie şi sensibilitate. Deşi vizionar în privinţa limbajului, prin formele muzicale compozitorul va împrumuta muzicii moderne româneşti o expresie neoclasică particulară. În sfera acestora se va plasa şi reconsiderarea – din unghiul unei radicalităţi inovatoare a – esteticii clasicismului, dar mai ales a barocului muzical.

Neobarocul care ia naştere este departe de a fi unul de tip *retro*, căci tiparele arhitectonice riguroase se împletesc cu o sintaxă muzicală caracterizată prin politonalitate, cromatizare extremă, regim non-restrictiv al disonanţelor, ceea ce va duce la o cvasi-defuncţionalizare a armoniei. Constantin Silvestri parafrazează cu mijloace contemporane şi o luciditate ironică – în spiritul lui Serghei Prokofiev – structuri preclasice, dar şi clasice, grandoarea şi strălucirea omoloagelor acestora din secolul al XVII-lea fiind îngroşate, exacerbate, prin efecte de ordin armonic, ritmic şi concertant-orchestral. *Apelând la folclorul transilvănean cules şi prelucrat de Béla Bartók, [va încerca să] descifreze în arhaismul melosului autohton virtuţi armonice şi ritmice proprii caracterului popular românesc. [Descoperirea de] soluţii şi mijloace de expresie inedite, supuse unui travaliu tehnic de o rară cutezanţă, l-a condus în final la rezultate surprinzătoare*[98].

---

[97] Viorel Cosma – *Muzicieni din România. (Lexicon)*, vol. VIII, Bucureşti, Editura Muzicală, 2005, p. 253.
[98] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

În domeniul muzicii de cameră, Constantin Silvestri a compus lucrări precum: *Sonatina pentru pian nr. 3*, op. 3 (1933), *Cvartetul de suflători* (1935), *Sonata pentru oboi (sau vioară sau flaut sau clarinet în Do) şi pian nr. 1*, op. 19 (1939), *Sonata pentru pian nr. 2*, op. 19 (1939, rev. 1957), *Sonata a II-a pentru violină şi pian nr. 3*, op. 19, *Sonata pentru clarinet şi pian nr. 2*, op. 22, *Sonata pentru flaut şi pian nr. 2*, op. 23 (1942), *Cvartetul nr. 2*, op. 27 (1947) ş.a.

Sonata pentru oboi (ad libitum, vioară/flaut/clarinet) şi pian nr. 1, op. 19[99] reprezintă o revenire la forme vechi, ce poartă în ele amprenta rigurozității, pe care compozitorul le tratează într-un mod inventiv, prin utilizarea unui limbaj modern. Asemenea multor creații (de gen) din epoca Barocă, aceasta este scrisă pentru instrumente melodice diferite, compozitorul abordând *sonata* într-un sens generic, dat de originea genului, în accepțiunea de *per suonare*: pentru a fi *sunată* la un instrument. Unitatea lucrării este realizată pe acel principiu ciclic impus atât la nivelul formei, cât şi la nivelul genului, al creației în ansamblul ei[100].

Prima parte (*Tempo di scherzo*, ♩.=92-100) este un *rondo-sonată*, rigoarea formei clasice fiind eliminată prin dispariția funcționalității armonice. Dintre caracteristicile tiparului original se vor păstra alternanța ideii tematice principale cu alte zone melodice, precum şi caracterul dezvoltător al cupletului central.

Expoziția (m. 1-122) are o structură complexă, datorată multiplelor apariții ale Temei principale, precum şi a lipsei contrastului dintre temele expozitive. **Tema întâi (A)** este alcătuită din două articulații distincte, fiecare dintre ele executată succesiv de unul dintre instrumente, într-o economie a mijloacelor care îmbină momentele de heterofonie ale Temei I (în dispunere antifonică) cu cele armonico-melodice ale segmentului de legătură şi Temei a II-a.

Dubla expunere a Temei A poate fi ilustrată prin următoarea schemă:

A A1	**Av A1**
pian - oboi (m. 1 - 29)	pian - oboi (m. 30 - 56)

Caracteristicile melodico-ritmice nu sunt izolate în creația silvestriană, întâlnindu-se (cu unele modificări nesemnificative) şi în alte lucrări camerale care au la bază *forma de sonată*[101].

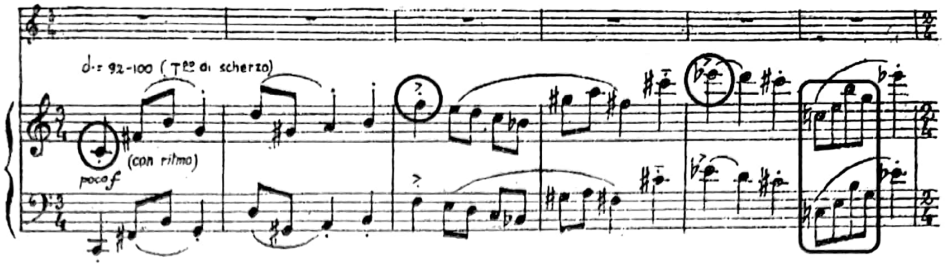
La nivel microstructural, prima idee melodică a lucrării se compune din două elemente caracteristice *x* şi *y* organizate într-o formă tradițional-clasică: *x-y-x*. În timp ce *x* (ms. 1-5) ar reprezenta pilonii, punctele de sprijin ale unei acțiuni ce urmează să se desfăşoare, *y* (ms. 6-9) aduce un aspect tipic în optimi (ms. 6), următoarele trei măsuri reprezentând desfăşurarea motorică proprie lui *y* (ms. 7-9). Finalul frazei readuce regularitatea în pătrimi (cu unele excepții) a ideii *x* (ms. 10-18).

---

[99] În original, *Sonata (per Oboe o Violino o Flauto o Clarinetto in Do e Pianoforte)*.
[100] Procedeu caracteristic întâlnit mai târziu în creația lui Henri Dutilleux (ex. *Sonata pentru oboi şi pian*, 1947). A se vedea Ilie Gorovei, *Sonata pentru oboi în muzica universală a secolului XX*, Iaşi, Ed. Artes, 2011, p. 208.
[101] *Sonatina pentru pian nr. 3*, op. 3, *Sonata pentru violină şi pian nr. 3*, op. 19 sau *Cvartetul de coarde nr. 2*, op. 27.

Scanned with OKEN Scanner

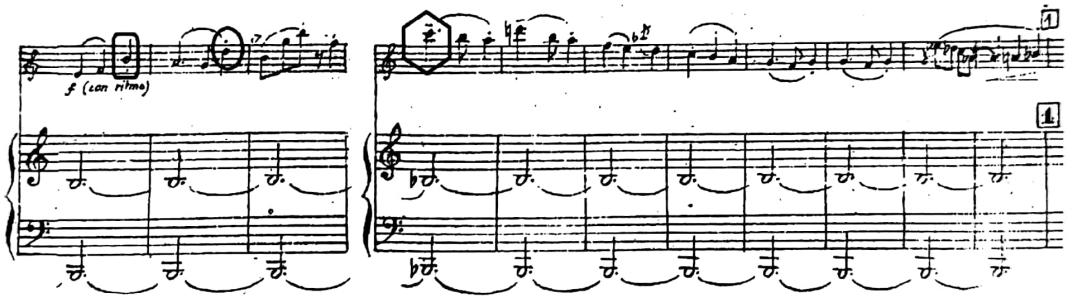
Ex. 1a (ms. 1-6)



Ca manieră de interpretare, sunt combinate mai multe tehnici de execuție: *staccato*, *legato* și în special *legato-staccato* sau *portato-staccato*, puse intenționat pe ultimul timp, în ideea de a crea o stare de dezechilibru. Dacă se adaugă și notele *staccato cu accent marcato* (ex. ms. 3), cu rol de echilibrare a pulsației ternare, se poate *creiona* un început de lucrare aparent discursiv.

Interpretarea solistică *con ritmo* (ms. 19-29) ne dezvăluie interesul compozitorului nu atât pentru expresivitatea melodică, cât mai ales pentru pulsația ritmică interioară, nuanțată în cadrul aceleiași trepte dinamice (*f*). De altfel, sensul melodic este evidențiat atât prin tehnicile de execuție *staccato* și *legato-staccato*[102] pe timpi neaccentuați, cât și prin notele *portato*, interpretate într-o manieră caracteristică.

Ex. 1b (ms. 19 - 29)



Din punct de vedere al frazării, există o dinamică interioară pliată pe configurația desenului melodic, care întregește sensul expresiv printr-o nuanță imperceptibilă de accelerare pe porțiunea ascendentă (ms. 19-23, 49-51) și de reținere pe cea descendentă (ms. 24-27, 53-55). În interpretare este necesar ca momentul să fie desprins de cadrarea metrică și gândit pe unități melodice: incipit, secvență, încheiere[103]. Sonoritatea este strălucitoare, plină de vervă, cu o atitudine care pune în evidență caracterul vioi de *joc* stilizat. Notele *staccato* (ms. 19, 21) vor fi mai scurte comparativ cu cele *staccato-legato* (ms. 25) – *acoperite* sonor, printr-o articulație moale, asemănătoare cu tehnica de execuție *detaché*[104].

[102] La oboi, *legato-staccato* este un tip de articulație ce reprezintă, din punct de vedere tehnic, o scurtare a notei într-o execuție *legato*, oprind coloana de aer cu ajutorul limbii. Deosebit de expresiv, acest element de articulare, frecvent întâlnit în lucrare, se constituie într-o caracteristică de stil.

[103] De altfel, acompaniament intonează o pedală tip *ison*.

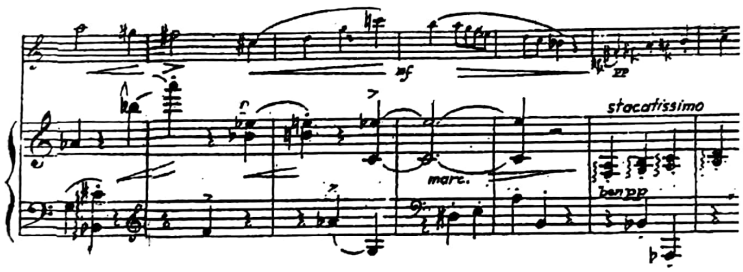
[104] Ca soluție, în cazul articulării unor succesiuni de note *staccato sub legato* acestea vor fi gândite și executate asemenea bătăilor inimii – nici prea scurte, nici prea lungi.

Scanned with OKEN Scanner

Segmentul cu rol de **Punte** este foarte concentrat, conținând elemente din **A1** (ms. 28-29) în planul oboiului, iar în acompaniament din **A** (ms. 7-9), realizându-se astfel o sinteză a elementelor tematice. Observăm şi în acest caz o tendință de individualizare melodică a planurilor implicate în discurs, vocile intrând pe rând sub forma unei imitații libere. Atunci când linia melodică nu are o ordine sau simetrie interioară, sau nu sunt alte indicații privind nuanțele (ex. ms. 58-61), interpretarea se realizează prin inflexiuni dinamice cu uşoare sublinieri conform sensului frazei muzicale[105].

Tema a doua (ms. 63-91) se individualizează prin scriitura omofonă, precum şi prin utilizarea unor formule ritmice cu valori mari, în mers treptat, întrerupt de salturi de cvartă ascendentă – elemente ale gândirii modale şi tonale extinse prin cromatizare (ms. 64-65). Contrastul tematic nu prea evident (atipic) al Temei a II-a scoate în prim plan expresivitatea melodică (ms. 63-79), ce asigură legătura şi păstrează, prin caracter, afinități cu Tema I.

Ex. 2 (ms. 63 - 69)



Compozitorul menționează, în scopul evidențierii articulației tematice secundare, indicația *espr.*, în contrast cu prima Temă însoțită de precizarea *con ritmo*. Din punct de vedere interpretativ, este necesară o sonoritate rotundă, caldă, cu un timbru în care predomină armonicele consonante şi o gestică aparte de reliefare a cantabilității (solistice a) frazei (*mp dolce*), într-o execuție cu fine subtilități agogico-dinamice (ms. 74-79). La fel ca în cazul primei unități tematice, Tema **B** este expusă de două ori, cea de a doua expunere fiind mai concentrată. Totodată, este reluată Puntea care devine, prin repetare, element constitutiv al Temei (ms. 80-91).

Următoarea expunere a Temei **A** va fi variată, sub forma unei Reprize dinamizate, concentrată la o singură enunțare. Deşi tot pianul deschide această secțiune, cele două partide vor evolua concomitent. Apariția în planul melodic al oboiului a unei formule ornamentale (*apogiatură* dublă anterioară) anticipă segmentul imediat următor, care va combina pregnanța ritmică a acompaniamentului cu cantabilitatea melodiei solistice (ms. 103-112). Traseul tematic este urmat de un moment cu caracter concluziv, ce anticipă, pe de o parte, elemente din secțiunea dezvoltătoare, iar pe de altă parte, amplifică la maxim, prin repetare ostinată pe diferite sunete, expresivitatea

[105] Principiu rămas din epoca Barocă. Dacă lucrurile ar sta altfel, problemele în interpretare şi rezolvarea lor s-ar rezuma numai la o execuție corectă a legăturilor, a intonației şi a frazării, fără a mai fi nevoie de reflexele de expresivitate care dau sens muzicii – sens desprins din acea artă a dialogului gândită transdisciplinar: filosofie, ştiință, teologie.

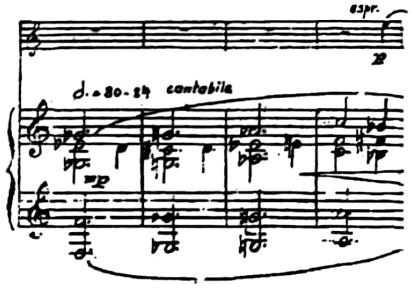
Scanned with OKEN Scanner

ritmică a formulelor din acompaniament, realizând astfel o sinteză a celor două zone expresive. Se remarcă preocuparea compozitorului pentru interpretarea *cantando* a noului segment (ms. 103-109), modalitate specifică muzicii de scenă. Sonoritatea va fi amplă, *plină*, cu un timbru penetrant, marcată de inflexiunile amintite, într-o evoluție dinamică constant-ascendentă (ms. 107-109). Interpretativ, fiecare măsură va fi abordată ca o treaptă în plus, întregul moment desfășurând-se într-o manieră asemănătoare *lamento*-ului italian: un dramatism accentuat, desprins din muzica de scenă de tip verist, gândită ca o *muzică în muzică*, unde personajele sunt conturate prin personalități puternice. Sfârșitul (de frază al) *scenei* va fi redat cu ajutorul tehnicii de execuție *staccato* într-o nuanțare contrară liniei melodice, cu efect de *stingere* (de încheiere) a *actului* (ms. 119-122).

Dezvoltarea[106] este alcătuită din mai multe etape-faze, fiecare dintre ele valorificând elemente motivice diferite, într-un context expresiv distinct.

Prima etapă (𝅗𝅥.=80-84)[107] prelucrează o idee melodică cu aspect cantabil (*espr.*), anticipată în concluzia Expoziției, bazată în special pe formule scalare delimitate prin salturi de terță (ms. 127-152). Configurația acompaniamentului este determinată de deplasarea melodică a tuturor planurilor, ce îmbină diatonicul și cromaticul, într-un paralelism liber al structurilor acordice, ce creează o țesătură omofonă compactă.

Ex. 3 (ms. 124-127)



A doua etapă a Dezvoltării (ms. 153-177) este concepută pe o treaptă superioară a tensionării discursului, determinată de pulsația continuă din acompaniament, de izoritmia planurilor acestuia, precum și din mișcarea circulară a formulelor melodice. Planul melodic al oboiului este redus la o pedală sau mers treptat rezolvat în pedală.

A treia fază (𝅗𝅥.=108) este mai dinamică (*poco più mosso*), configurația formulelor ritmico-melodice, precum și execuția lor la *unison* în partida pianului (ms. 178-184) amintind de sonoritatea Temei **A**. Deși intrarea oboiului nu se realizează în același context sonor, caracterul discursului este asemănător: pregnanța ritmică, dată de frecvența pauzelor ce fragmentează discursul, repetitivitatea

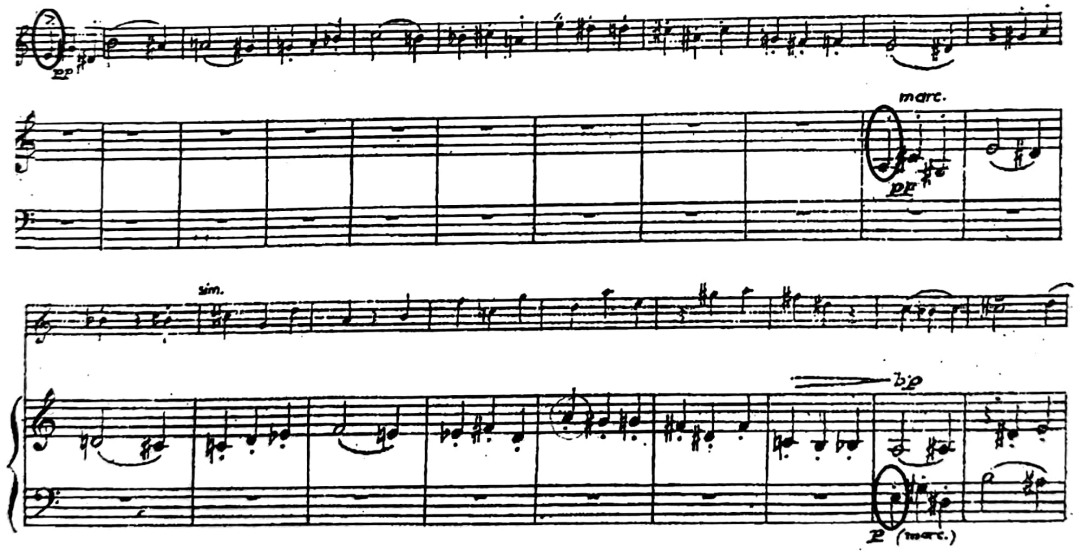
[106] Datorită amplorii, secțiunea nu poate fi considerată drept Cuplet (aspect valabil și în cazuri ulterioare: spre exemplu, ultima parte din *Sonata pentru oboi și pian*, 1962 de Mircea Istrate), justificând și mai mult denumirea de *Sonata*.
[107] Multiplele schimbări de tempo reprezintă o altă caracteristică de stil. În acest context, se poate aprecia că mijloacele de exprimare în arta muzicală nu sunt abstracte, ci elemente vii ale limbajului care acționează unitar, calitățile lor împletindu-se și completându-se reciproc. Schimbarea doar a unuia dintre aceste mijloace atrage după sine schimbarea completă a caracterului și înțelesului muzical, reprezentând (prin repetare) o faptă (sau o componentă) de stil.

Scanned with OKEN Scanner

melodică şi ritmică, precum şi configuraţia intervalică a formulelor ce valorifică cvarta, cvinta şi secunda. Tot în acest segment regăsim elemente melodice variate din Tema secundară, urmate de elemente din prima fază a Dezvoltării, realizându-se astfel o sinteză a tuturor unităţilor tematice. Interpretativ, se remarcă îmbinarea motivică a trei tipuri de expresie opuse. Primul motiv este incisiv, agresiv, *cu nerv*, realizat prin accente *martellato*, date de o articulaţie tare (ms. 185-188)[108]. Al doilea motiv are un caracter *giocoso* determinat de execuţia notelor *staccato* şi nota apogiată prin salt intervalic pe timp neaccentuat (ms. 189-192), iar ultimul – delimitat registric şi dinamic (*sf*) – este de natură expresivă (*espr.*) într-o articulare cât mai *legato*, având o sonoritate acoperită şi un *vibrato* uşor manierist. Rotunjimea întregii unităţi expresive (ms. 192-195) se împlineşte prin nota cu accent *marcato* (ms. 194), pus intenţionat pe primul timp pentru a atenua accentul natural al formulei de sincopă[109].

Ultima etapă (ms. 222-249) a acestei secţiuni reprezintă o *imitaţie* la trei voci, realizată după rigorile Expoziţiei din fuga barocă. Cele trei intrări, de tip *S-R-S*, sunt plasate după principiul dominantic, pe sunetele Mi-La-Mi, iar linia contrapunctică ce însoţeşte răspunsul devine, prin reluarea ei o dată cu a treia apariţie a Temei, contrasubiect strict.

Ex. 4 (ms. 222 - 250)



Rigurozitatea compozitorului în respectarea intervalelor în cadrul răspunsului şi al contrasubiectului este maximă, limbajul intens cromatic, liber de rigorile gândirii funcţionale, permiţându-i absolutizarea constructivismului formal. Dinamica (*pp*) şi caracterul misterios al Temei ascunde o fină ironie interioară, redată prin tipul de articulaţie *staccato*. Pentru diversificare şi reliefare a anumitor note este folosită maniera *legato* (ms. 223-224, 226, 231), rezultând o

[108] *Caracteristic pentru acest tip de articulaţie este pauza absolută între sunete, care se realizează prin menţinerea coloanei de aer şi în timpul pauzei.* Ioan Goia, *Curs de metodică a studiului şi predării instrumentelor de suflat*, Conservatorul *George Enescu*, Iaşi, s.a., p. 170.

[109] Fraza necesită o gândire unitară, prin faptul că sugerează la nivel interpretativ mai multe stări: incisiv-*cu nerv*, de joc, melancolic-expresiv.

Scanned with OKEN Scanner

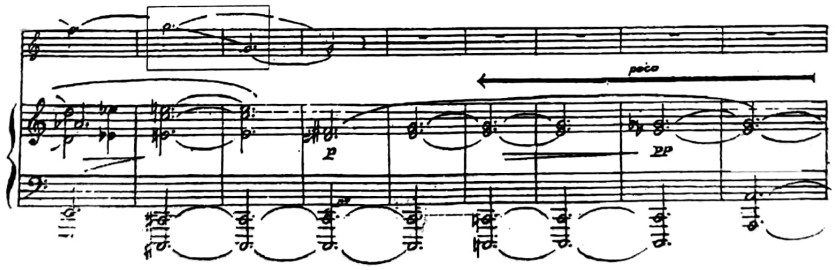
combinare a două tipuri de articulație complet opuse. În acest mod compozitorul îmbină, de fapt, cele două expresii ale Temelor din Expoziție: cea *scherzo* (*con ritmo*), de caracter şi cea melodico-cantabilă (*espr.*), de parodiere expresiv-sentimentală.

Repriza sonatei este tratată variat: prima expunere a Temei **A** se realizează într-un cadru discursiv ce combină ambele partide, iar cea de a doua este concentrată, prima perioadă fiind redusă la doar patru măsuri. Se observă modificări de ordin structural şi în Tema secundară (**B**), de această dată augmentată, prin adiționarea unui segment melodic desprins din cea de a treia fază a Dezvoltării (ms. 216-221). Concluzia suportă, la rândul ei, modificări semnificative, prin inserarea unor elemente tot din faza a treia a Dezvoltării, precum şi a unui segment final, în care oboiul solo execută un pasaj descendent, cu rol de reducere a tensiunii până la diminuarea totală a sonorității.

Partea a doua (*Rubato*, ♩.=50) are o formă tristrofică mare (**A B Av**), cele trei secțiuni fiind delimitate atât de indicațiile grafice ale compozitorului, cât şi de materialul melodic contrastant.

Prima strofă (ms. 1-131) este alcătuită dintr-o înlănțuire de momente, ce se evidențiază fie prin scriitură, fie prin caracter, fie prin modul de îmbinare al celor două partide în discursul muzical. Linia melodică ia naştere din complementaritatea vocilor din planul superior, iar planul inferior urmăreşte acelaşi desen cu inflexiuni cromatice şi diatonice, astfel încât, în unele momente, discursul capătă nuanțele polifoniei lineare. Peste toată această țesătură compactă, oboiul expune, într-o primă fază, o pedală pe sunetul Fa# (ms. 22-29), ce aminteşte de prima parte, rezolvată în final pe sunetul Sol. Apariția unui nou element de expresie (ms. 30-31) necesită un efect sonor în genul unui *portamento* descendent (asemănător cu *glissando*[110]), ce ia naştere printr-o gestică de slăbire a ambuşurii (coborâre a intonației) şi de *aşezare* a sunetului, în cadrul intervalului de octavă[111].

Ex. 5 (ms. 19 - 37)



În cel de al doilea segment a acestei strofe (ms. 42-66) acompaniamentul îşi păstrează configurația, dinamizarea şi tensionarea discursului fiind determinată de evoluția liniei oboiului, ce

[110] În general, la oboi, prin construcția instrumentului se pot produce astfel de efecte, dar numai pe intervale *conjuncte* şi mai ales la instrumentele prevăzute cu inele. De asemenea, se pot realiza (prin *alunecare*) şi pe anumite intervale de terță ascendentă (ex. Sol - Si), însă cele mai dificile execuții rămân pe intervalele descendente.

[111] Acompaniament intonează o pedală tip *ison*. Chiar dacă imaginar compozitorul se substituie interpretului, în procesul de creație se *strecoară* multe pasaje dificile pe care acesta nu are cum să şi le reprezinte din punct de vedere tehnic. Spre exemplu, grifura sau maniera de articulație a unui instrument nu spune nimic autorului, pe acesta interesându-l ambitusul sau realizarea (eventual a) unor momente cu mijloace proprii muzicii contemporane: *frullato*, *trill*-urile *duble*, *flageolete*, *glissando*, *dublu şi triplu staccato*, *acorduri* etc.

Scanned with OKEN Scanner

se desfăşoară în trei fraze, care prin succesiunea lor, realizează o dramaturgie inedită. Prima este mai degrabă diatonică, fiind alcătuită din succesiuni de secunde şi terțe, într-o configurație ritmică simetrică de 2/1, discursul evoluând către o primă treaptă a *cuceririi* registrului acut (La^2). A doua reprezintă pregătirea şi atingerea punctului culminant, tensionarea realizându-se prin mers treptat ascendent, prin intonarea sunetului Sib^3, precum şi prin aglomerarea cromatismelor în acompaniament. Ultima frază este mai scurtă, detensionarea realizându-se prin reducerea dinamicii şi traseul preponderent descendent al acompaniamentului. Al treilea segment al primei strofe se desfăşoară în două etape. Prima etapă (ms. 67-96) are un traseu arcuit melodico-dinamic, ce implică un nou punct culminant şi rezolvarea acestuia. Expresia încordată este redată nu doar prin limbajul melodic, care îşi păstrează caracterul disonant, marcat de lipsa centrilor gravitaționali şi de suprapunerile acordice bi şi politonale, dar mai ales prin mijloace de natură constructivă: schimbarea bruscă de tempo (𝅗𝅥.=88), utilizarea formulelor repetitive în partida oboiului, valorificarea registrului acut şi dinamic al acestuia, inserarea mersului cromatic, diversificarea acompaniamentului prin introducerea salturilor în registrul grav. Rezolvarea acestei tensiuni se realizează prin utilizarea pedalei pe sunetul Do în registrul grav, prin simplificarea scriiturii: partida oboiului conține intervenții pe sunete ținute, iar planul superior al pianului execută o succesiune de două acorduri repetate *ostinato*. Cea de a doua etapă (𝅗𝅥.=54 *cca*, *più calmo*) readuce motivul inițial din planul acompaniamentului (ms. 97-100), continuat însă cu un fragment conclusiv, ce pune în evidență expresivitatea instrumentului solist prin atingerea unei noi culminații sonore şi rezolvarea ei printr-un discurs fragmentat, alcătuit din intervenții scurte, laconice, desfăşurate preponderent descendent, într-o dinamică descrescătoare (ms. 101-125). Finalul strofei este marcat de intonarea unui sunet lung de către oboi, asemenea unui semnal singuratic, dureros (ms. 130).

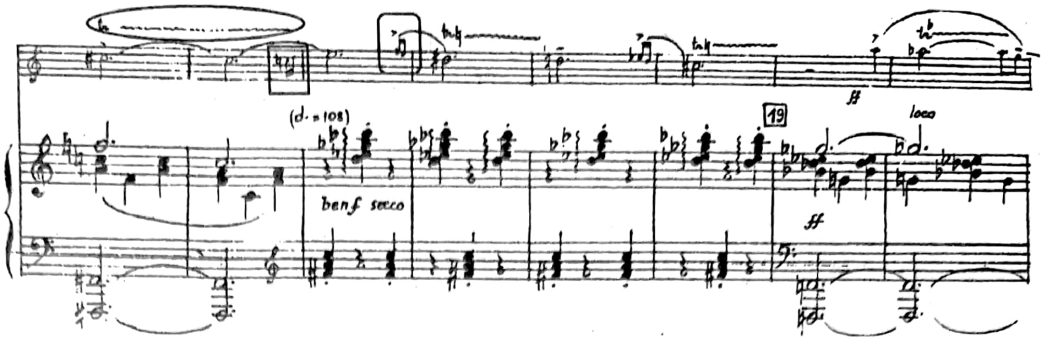
Strofa mediană este marcată de coroana pe bara dublă şi de modificarea agogică (𝅗𝅥.=76-80), fiind mai ritmată şi un caracter agitat, impus încă de la început de repetitivitatea formulelor melodice oscilatorii din planul superior al acompaniamentului, dublat pe alocuri şi de cel grav.

Această pulsație continuă se menține pe tot parcursul strofei, într-o înveşmântare melodică diversă. Putem distinge în alcătuirea acestei strofe două momente distincte, inegale ca dimensiuni. Primul (ms. 132-201) prelucrează în planul principal formulele ornamentale, ce apar la început sub forma unor pedale pe *trill*, diminuate progresiv ca întindere temporală, îmbogățite într-o fază următoare cu formule de pasaj descendente, apoi ascendente (ex. 6).

În final *trill*-ul se va transforma într-o *apogiatură* dublă posterioară cu rol expresiv şi de legătură (ms. 186). De subliniat că, acompaniamentul asigură suportul prin sunete-pedală, ce-şi vor schimba constant funcția prin dacalarea accentelor unor sunete cromatice descendente (ms. 186-205), comportând acelaşi traseu dezvoltător, marcat de transformarea unității repetitive în alternări de acorduri şi sunete, urmând să revină la scriitura inițială.

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 6 (ms. 161-168)

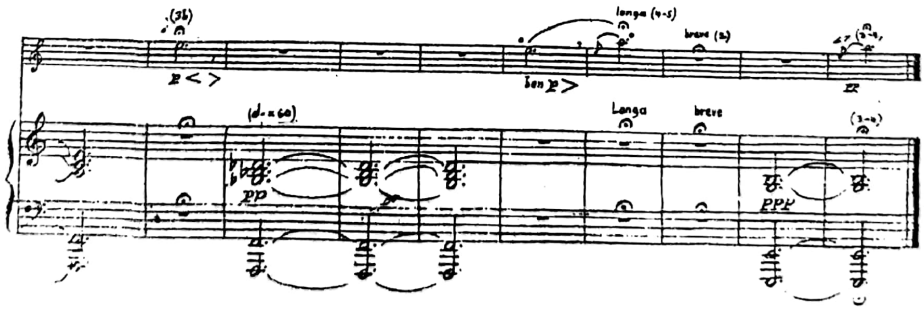


Cel de-al doilea moment al strofei mediane utilizează acelaşi dinamism rezultat din ostinarea unui sunet unic (ms. 203-273), iar linia solistică valorifică aceleaşi formule ornamentale, de această dată cu *apogiaturi* duble sau triple combinate cu motive melodice scalare descendente. Tensionarea discursului se realizează şi prin traseul ascendent al acompaniamentului, ce conţine, în unele momente, paralelisme de intervale perfecte (cvarte sau cvinte). Retranziţia către **Av** se realizează printr-un pasaj ce simplifică progresiv desenul, prin reducerea acompaniamentului la o simplă pedală şi prin diminuarea extremă a dinamicii.

Reluarea primei strofe (ms. 274-363) este variată prin eliminarea sau adăugarea unor fragmente melodice la modelul de bază. Cea de a treia secţiune suportă câteva modificări de natură melodică şi structurală: primul segment este completat cu o contramelodie în planul oboiului, iar segmentul conclusiv este mai concentrat.

Reiterarea motivului iniţial din **A** şi punctul culminant sunt eliminate, discursul evoluând către o detensionare progresivă, ce pregăteşte finalul lent, într-o sonoritate treptat redusă, încheiat cu dialogul stins, laconic, al celor două instrumente (ms. 364-379).

Ex. 7 (ms. 370-379)

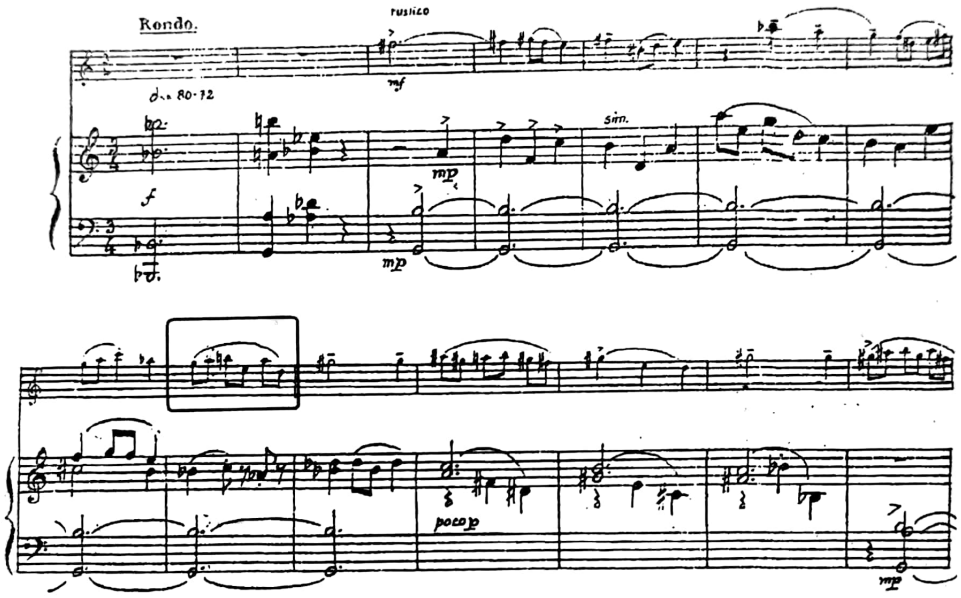


Partea a treia (*Rondo*, ♩.=80-72) este un rondo monotematic (**A B A C A Coda**), însă într-o variantă neobişnuită, alături de alternanţa tradiţională refren-cuplet existând o frecvenţă a aparițiilor unui fragment tematic care devine, la rândul său, cvasi-refren. Refrenul iniţial are dimensiuni ample, fiind alcătuit dintr-o dublă expunere (a doua variată) a unei idei melodice cu

Scanned with OKEN Scanner

caracter modal[112]. Atât în cadrul articulației de refren, cât şi pe parcursul întregii părți se distinge, prin repetabilitate, un motiv (*α*) cu nuanțe modale evidente, alcătuit dintr-o succesiune de trei sunete ascendente şi două cvinte descendente (ex. ms. 9). La origini, întreaga idee melodică avea un veritabil specific folcloric, cu valori de expresie ancestrale, condensate în elemente arhetipale. Motivul a fost preluat de compozitor dintr-o doină pastorală maramureşeană cu *iz* de jale, fără acompaniament, venită din largul tradițiilor muzical-orale, din straturile instrumentalismului popular, pe care o mai regăsim doar în acea muzică din vatra satului[113]. Arhitectura, tempo-ul alert şi caracterul *rustico* creează imaginea unei parodii muzicale.

Ex. 8 (ms. 1-14)



Primul cuplet (**B**) are, de asemenea, o întindere amplă, datorată alternanței elementelor melodice noi, de o expresivitate lirică, contrastantă celei anterioare, cu reveniri sporadice ale motivului *α*. Articulația se impune prin caracterul expresiv al melodiei, ce se conturează în planul acompaniamentului: un traseu melodic scalar, consonant, iar linia solistică este construită prin repetiție şi transpunere a unui motiv-celulă (ex. 9) alcătuit dintr-un salt de cvartă descendentă marcat prin *apogiatura* scurtă anterioară şi dinamica extremă (*pp possibile*).

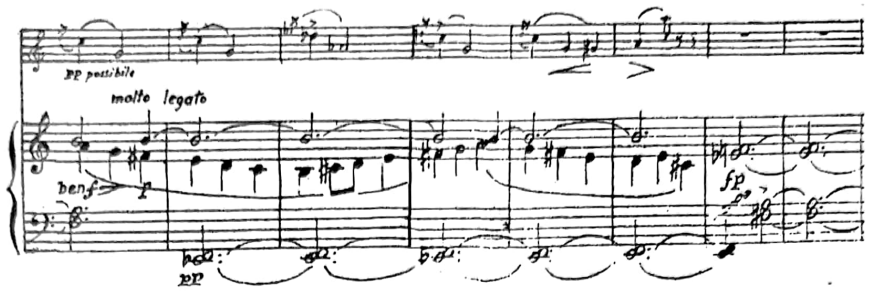
Cu toate acestea, secțiunea păstrează caracterul refrenului: apar în acompaniament formule din melodia inițială, discursul pare fragmentat datorită frecvenței pauzelor ritmice în partida oboiului, iar planul superior al acompaniamentului se transformă treptat în pedală ritmică. Intervențiile motivului *α*, pe tonul inițial sau transpus pe alte sunete, sunt alternate cu pasaje care se impun prin expresivitatea melodică – pasaje ce păstrează caracterul primei fraze din **B**. Ultimul astfel de segment, ce încheie primul cuplet, este o combinație între linia melodică inițială a **B**-ului

[112] Succesiuni de intervale diatonice, ambitus restrâns, preponderența intervalelor de secundă şi terță, ritmica variată, cu accente de dans.
[113] Emisiunea *Lumea noastră* (tradiții) de la Radio-România Actualități, din data de 07.03. 2009 (orele: 17.15).

Scanned with OKEN Scanner

(inversată ritmic) şi motivul ritmic, ce deschide secțiunea **A**, transformat, prin repetare, în acompaniament *ostinato* acordic.

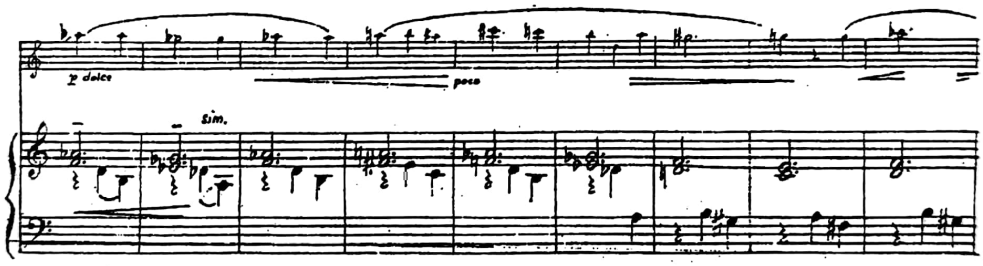
Ex. 9 (ms. 54-61)



Cea de a doua apariție a refrenului este reprezentată de o variantă concentrată a acestuia (ms. 138-151), fiind expusă doar perioada din articulația inițială, variată prin repetarea în final a complementului cadențial (ms. 149-151).

Al doilea cuplet (**C**) este mai unitar din punct de vedere structural decât cel anterior, linia melodică principală, plasată în partida solistică, fiind realizată preponderent prin mers cromatic, într-o desfăşurare amplă, în valori de pătrimi şi doimi. Acompaniamentul se menține pe linia pregnanței ritmice, fiind alcătuit din formule acordice desfăşurate în figuri cu pulsație ternară.

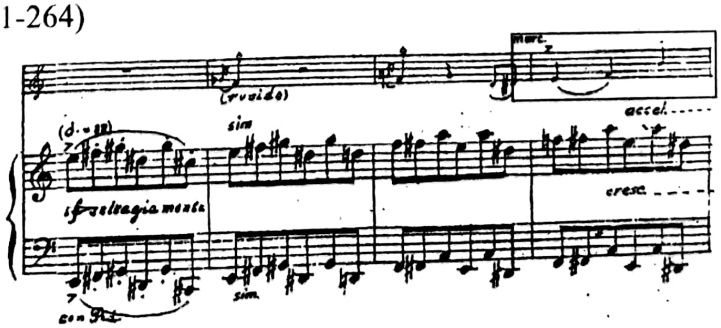
Ex. 10 (ms. 153-161)



În secțiunea a doua a cupletului, linia melodică principală este dezvoltată pe baza repetabilității unor formule simple, scalare sau oscilatorii, combinate cu mers treptat (ms. 178-194).

Reluarea refrenului în varianta inițială este pregătită de un pasaj cu accente motorice, determinate de pedala ritmică, ce combină aceleaşi intervale ca şi motivul α. Ultima apariție a refrenului este urmată de un pasaj tensionat ($\dot{d}$.=88), alcătuit dintr-un *unison* figural aglomerat executat de acompaniament, care pregăteşte intonarea Temei principale din prima parte a sonatei.

Ex. 11 (ms. 261-264)



Scanned with OKEN Scanner

Coda este alcătuită din trei momente distincte: primul (𝅗𝅥.=102) reiterează elemente tematice din partea I, urmate de intervenții scurte, dinamizate, ale oboiului, pe un acompaniament acordic contratimpat (ms. 273-291), al doilea este o cantilenă a instrumentului solist, cu caracter de cadență (ms. 292-313), ce amintește, prin expresie (*tranquillo*, 𝅗𝅥.=69), de atmosfera părții secunde a lucrării, iar ultimul moment (𝅗𝅥.=66) este reprezentat de același motiv ***α*** repetat obsesiv într-o mișcare *accelerando* (ms. 314-324), încheiat pe un acord pe *sol* cu terță mobilă.

Sintetic, *Sonata pentru oboi și pian* conține micro-structuri sonore care au la bază o organizare de tip modal-cromatic. În momentele omofone, compozitorul evită ca elementele de construcție melodică să se regăsească în structurile de tip acordic. Dacă în segmentele tematice, construite la *unison*, totalul cromatic este complet, pe parcurs se regăsesc doar elemente de organizare atonală. De asemenea, nu lipsesc mijloacele de exprimare desprinse din muzica corală, prin organizări de natură heterofonă. Acestea sunt alcătuite fie din lungi pedale în octave, fie din puncte de orgă, din care se desprind segmente polifonico-lineare bine determinate. Prin utilizarea frecventă a treptelor mobile, a intervalului de cvartă în diferite ipostaze (melodice sau acordice), tematismul melodic de sorginte modală cedează teren în fața ofensivei ritmului, fluxul melodic transformându-se într-o muzică plină de vervă. De regulă, sunt indicate câte două valori de tempo, ceea ce sugerează o concepție de flexibilizare a mișcărilor agogice, iar caracteristica o reprezintă schimbarea tempo-urilor în trepte[114], fără nici un fel de pregătire agogică. Acompaniamentul determină de fiecare dată atmosfera sonoră și asigură legătura între diferitele secțiuni sau segmente, astfel încât orice schimbare a acestuia aduce modificări în linia solistică. Sonoritățile disonante creează un discurs axat pe expresie, pe nuanțări fine, pe subtilități agogice scrise sau nescrise, care asigură fluență, dar în același timp și tipologii de caractere diferite.

Unitatea lucrării este dată nu atât prin legătura tematică între părți (deși fiecare parte are specificitatea ei), cât mai ales prin expresie și arhitectura interioară (suplețea inflexiunilor motivice), prin marea bogăție de efecte și culori timbrale. În acest context, *sonata* reprezintă o veritabilă *școală* de contraste și nuanțe, cu multiple subtilități în procesul de interpretare. De aceea, este necesar ca interpretul să posede toată gama de intensități pe instrument. Astfel, din punct de vedere dinamic, se întâlnesc peste 20 de trepte și nuanțări într-o arie extrem de largă: de la *pppp* la *fff*[115]. Sublinierea contrastelor este dată de surpriza accentelor, dar mai ales de stările cumulative de tensiune, ce conduc la identificarea nu doar a unor palete de nuanțe, ci și la acea *voință de sunet*[116], în terasări notate expres alături de alte semne grafice: ***molto pp***, *ben pp*, *molto p*, *ben p*, *quasi p*,

[114] Caracteristică desprinsă din estetica expresionistă.
[115] Alt aspect desprins mai ales din estetica expresionistă.
[116] Caracteristică a compozitorilor din epoca modernă. Eugen Pricope, *Silvestri între stăluciri și cântece de pustiu*, București, Editura Muzicală, 1975, p. 276.

Scanned with OKEN Scanner

poco p, *mp*, *mf*, *poco f*, *quasi f*, *ben f*, *molto f*, *quasi ff*. Se remarcă evoluțiile dinamice în cadrul unor unități motivice foarte scurte prin nuanțări extreme, uneori la limita audibilității (*pp possibile*). Pe de altă parte, aceste jocuri ale baremurilor de scriitură coloristică eludează cultivarea uscăciunii în expresie și încearcă tăriile unei lirici instrumentale mult mai vechi, poate chiar atemporale, tradusă printr-o sumedenie de nuanțe nemaiauzite. Acestora li se adaugă indicațiile de expresie contemporană: *vibrato*, accente *marcatissimo*, *martellato*, îmbinate cu tipuri de articulații și combinații de nuanțe, care necesită moduri de *atac* sau de emisie ale unor culori sonore, determinând o dinamică a stărilor induse (*mfp*; *fp*; *sf* ș.a.).

Cele două lucrări abordate, *Sonatina pentru oboi (sau vioară) și pian*, op. 13 (**1924**) de Marcel Mihalovici[117] și *sora* mai mare *Sonata pentru oboi (sau vioară sau flaut sau clarinet în Do) și pian nr. 1*, op. 19 (**1939**) de Constantin Silvestri reprezintă contribuția unui demers de evidențiere a unor aspecte de gen în muzica românească din perioada interbelică. Unirea acestor două traiectorii poate *creiona* o viziune atât sub aspectul concepției formal-constructive, cât și a mijloacelor de limbaj și de execuție. De asemenea, însumarea lor concretizează o modalitate de restituire, de îmbogățire a repertoriului de oboi (și nu numai), precum și perspectiva unei abordări pertinente și creative în practica interpretării.

[117] În *Studii de Muzicologie*, vol. VII, Iași, Editura Pim, 2012, pp. 67-74.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE[118]

COSMA, Viorel – *Muzicieni din România. (Lexicon)*, vol. VIII, Bucureşti, Editura Muzicală, 2005

GOIA, Ioan – *Curs de metodică a studiului şi predării instrumentelor de suflat*, Iaşi, Conservatorul *George Enescu*, s.a.

GOROVEI, Ilie – *Sonata pentru oboi în muzica universală a secolului XX*, Iaşi, Editura Artes, 2011

HERMAN, Vasile – *Forma şi stil în noua creaţie muzicală românească*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1967

PRICOPE, Eugen – *Silvestri între străluciri şi cântece de pustiu*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1975

STOIAN, Carmen – *Neoclasicismul muzical românesc. Secolul XX*, Bucureşti, Editura Fundaţiei *România de Mâine*, 2001

PERIODICE

CASSVAN, Arminiu – *Etape în creaţia lui Constantin Silvestri*, Bucureşti, Revista *Muzica*, nr. 6, 1958, pp. 28-35

LASZLO, Francisc – *Constantin Silvestri: op.4 nr. 1 jocurile şi sursele lor folclorice*, Bucureşti, Revista *Muzica*, nr. 9, 1985, pp. 10-12

VANCEA, Zeno – *Constantin Silvestri*, Bucureşti, în: Revista *Muzica*, nr. 12, 1976, pp. 5-12

GOROVEI, Ilie – *Studii de Muzicologie* (coord. M. G. Popescu), vol. VII, Iaşi, Editura PIM, 2012

PARTITURI ANALIZATE

SILVESTRI, Constantin – *Sonata (per Oboe o Violino o Flauto o Clarinetto in Do e Pianoforte)*, tipărită (s.l)

DOCUMENTE DISCOGRAFICE

Ray Jackendoff (clarinet), Valentina Sandu-Dediu (pian) – *Sonata for Clarinet & Piano, Op. 19, No. 1* de Constantin Silvestri, http://www.albanyrecords.com

Ilie Gorovei (oboi), Adina Lupaşcu (pian) – *Sonata pentru oboi şi pian nr. 1*, op. 19 de Constntin Silvestri. Recitalul din 01. 11. 2008 (sala *Symposion* a Universităţii de Arte *George Enescu*, Iaşi), ce a avut ca temă: *Sonata pentru oboi în muzica românească a secolului XX.*

[118] Pasaje din articol sunt preluate din Ilie Gorovei, *Sonata pentru oboi în muzica secolului XX*, Teză de doctorat, Iaşi, 2010.

Scanned with OKEN Scanner

IMPLICAREA INTERPRETULUI ÎN EXECUȚIA CÂNTĂRII BISERICEȘTI

Masterand, Pr. **Constantin-Nichifor Hrestic**
Conducător ştiinţific, Pr. Prof. univ. dr. **Florin Bucescu**
Universitatea de Arte *George Enescu*, Iaşi
Profesor invitat dr. **Georgios Konstantinou**
Conservatorul de Stat Atena

Orice creație muzicală, începând cu cea mai simplă melodie cu structură prepentatonică, şi terminând cu cele mai mari, presupune ca drumul dintre creator şi ascultătorul de muzică să se facă prin intermediul interpretului, identificat în unele cazuri cu însuşi creatorul piesei respective. Succesul sau insuccesul unei creații muzicale depinde de calitatea interpretării[119]. În cele ce urmează ne vom referi la interpretarea muzicii de strană a Bisericii Ortodoxe.

Cântarea bisericească este o lucrare teologică artistică de vindecare a sufletului intinat, de înălțare a sufletului căzut, de adunare a gândurilor risipite şi de unire a omului cu Dumnezeu. Cântarea sfântă este respirația rugăciunii sfinte. După cum trupul nu poate trăi mult fără respirație, tot aşa Biserica nu se poate ruga deplin fără cântec[120].

Omul este alcătuit dint-o parte văzută şi una nevăzută, iar toate ale sale au un dublu caracter şi o dublă manifestare, totuşi rămânând unitare[121]. A cânta cu sufletul şi cu trupul înseamnă a pune în acord inima cu mintea. Cântarea să izvorască din inimă, iar mintea să fie atentă la cele cântate. Ea nu aduce nici un folos celui cu mintea neadunată căci în acest caz ea nu se mai îndreaptă către Dumnezeu, ci se risipeşte în aer.

Sfântul Ioan Gură de Aur scoate în evidență condițiile esențiale de interpretare a muzicii bisericeşti, necesare celor care doresc să se înalțe prin cântare[122]. Ele sunt valabile pentru orice credincios: *Fie că este un om slăbit de vârstă, sau încă tânăr, că el are o voce aspră, că ignoră de tot ritmul, acestea nu vor fi socotite ca defecte. Ceea ce se cere este un suflet modest, un spirit*

[119] Dragoş Alexandrescu, *Probleme privind interpretarea muzicii religioase ortodoxe*, în: *Byzantion Romanicon*, vol. III, Iaşi, Editura Artes, 1997, p. 96.
[120] PF Daniel, Patriarhul Romaniei, *Psalmodia-respirația rugăciunii*, în: *Byzantion Romanicon*, vol. II, Editura Artes, Iaşi, 1996, p. 3.
[121] Teodoret al Cyrului, *Comentariu la psalmul 150*, trad. de Hancheş Marcel, TLG 80, 1996.
[122] Nu se referă la calitățile tehnice ale interpretării.

Scanned with OKEN Scanner

treaz, o inimă înfrântă, o judecată sănătoasă şi o conştiinţă împăcată. Dacă tu ai aceasta vei intra în corul sfânt al lui Dumnezeu şi vei putea să stai alături de David[123].

Implicaţiile unei stări de împrăştiere sunt mult mai nocive decât ne putem închipui. Sfântul Simeon Noul Teolog arată că toate gândurile şi imaginaţiile din vremea rugăciunii se înrădăcinează mult mai puternic în sufletul creştinului decât în mod normal, deoarece, în acel răstimp, omul este mult mai permeabil la sugestii fie bune, fie rele. Dacă nu avem o stare de atenţie şi trezvie corespunzătoare în suflet pot pătrunde foarte uşor săgeţile vrăjmaşului. Iată unul din răspunsurile Avvei Varsanufie pe această temă: *Dacă deci psalmodiez sau mă rog sau citesc, şi-mi răsare un gând necuvenit îl voi lua în seamă şi voi întrerupe psalmodierea...? Răspuns: Dispreţuieşte-l pe acesta şi ia aminte cu toată grija la psalmodie, la rugăciune şi la citire, ca să poţi lua putere de la cele spuse. Căci dacă primim să ne ocupăm cu gândurile vrăjmaşului, niciodată nu vom putea face nimic. Şi aceasta o urmăreşte el*[124].

Cel care are datoria să cânte în Biserică, mai întâi de toate, trebuie să fie conştient că el se află înaintea lui Dumnezeu; să fie cu multă luare aminte şi teamă, să se cerceteze pe sine cu multă rigurozitate, ca nu cumva, din dorinţa de a plăcea oamenilor, să nesocotească cele sfinte şi să devină pricină de poticnire pentru alţii, prin introducerea în cântare a duhului lumesc, imitând modul de interpretare al cântăreţilor de operă, al lăutarilor şi, în genere, al oricăror tipuri de interpretare, lucru ce se face doar pentru laudă şi renume în faţa oamenilor[125].

Sfântul Niceta de Remesiana, într-o lucrare dedicată special interpretării muzicale bisericeşti, spune despre cei ce se manifestă în timpul slujbei ca tragedienii (actorii) pe scenă: *...sunetul sau melodia să se cânte în armonie cu sfânta religie, nu să scoată efecte greoaie ca ale tragedienilor, ci să arate adevărata creştinătate. Să nu aducă a ceva teatral, ci să provoace pocăinţa pentru păcate*[126]. Adevăratul sau falsul spirit creştin se poate observa din însuşi comportamentul interpretativ al cântăreţului. Cel care e cu adevărat evlavios nu caută să-şi pună în valoare calităţile sale vocale, ci, mai degrabă, să interpreteze în aşa fel, încât prin simţirea sa să aducă în sufletul său şi a celor ce îl aud simţământul specific cântării respective.

Inconştienţa celor ce execută cântarea bisericească într-un mod cu totul străin de duhul Bisericii este rezultatul neasumării totale a slujirii lui Dumnezeu şi Bisericii Sale, în toată profunzimea ei. Neştiind ce înseamnă adevărata slujire, care este plină de responsabilitate în faţa lui Dumnezeu şi a oamenilor, ei socotesc funcţia de cântăreţ la strană o meserie ca oricare alta, care este doar sursă de câştig pentru satisfacerea altor nevoi şi idealuri.

---

[123] Ştefan Alexe, *Foloasele cântării bisericeşti în comun după sfântul Niceta de Remesiana*, în: rev. *Biserica Ortodoxă Română*, nr. 1-2, 1957, p. 173.
[124] *Filocalia XI*, Editura Episcopiei Romanului şi Huşilor, 1990, p. 420.
[125] *Ibidem*.
[126] Ştefan Alexe, *op. cit.*, p. 174.

Scanned with OKEN Scanner

În interpretarea cântării, rolul prim îl are înțelesul cuvântului şi nu linia melodică, deşi cea din urmă are importanța ei. Nu este vorba de a subestima valoarea melodiei în raport cu textul, ci doar de a aşeza pe fiecare la locul potrivit. Dovadă a acestui fapt este tocmai cazul Fericitului Augustin care, deşi a alcătuit un tratat special de muzică, iar în bisericile păstorite de el se cânta după toate rigorile artei, el însuşi fiind un iubitor al acesteia, totuşi, în Confesiunile sale declară răspicat: *Când mi se întâmplă să fiu emoționat mai mult de cântec decât de cuvintele pe care le însoțește el, mărturisesc că mă simt vinovat de un păcat grav*[127], Iar Fericitul Ieronim stabileşte aceeaşi ierarhie: *Noi trebuie să cântăm, să psalmodiem şi să lăudăm pe Dumnezeu mai mult cu sufletul decât cu glasul nostru*[128].

Cunoscând faptul că arta interpretării începe acolo unde se termină tehnica vocală[129], putem adăuga faptul că oricât de bună ar fi tehnica vocală, există totuşi factori ce influențează negativ calitatea emisiei vocale în timpul cântării la strană şi nu numai. Aceştia sunt:

1. lipsa de relaxare fizică şi psihică în timpul cântării;
2. caracterul moral al cântărețului needucat;

Aşadar pe lângă o relaxare fizică şi psihică a cântărețului bisericesc, pentru ca sunetul să fie natural şi liber, este necesară şi preocuparea de caracterul moral şi duhovnicesc în aceeaşi măsură cu pregătirea sa vocală. Cântărețul încrezut, recalcitrant, cântă gutural adică gâtuit, cu aspect mai neplăcut şi cu nuanță îngroşată de grandomanie, şi se simte permanent obosit. Interpretul încrezut reflectă întotdeauna şi nuanța grandomaniei în emisia lui vocală[130]. Pe când celălalt, echilibrat, modest, respectuos, evlavios, cântă în general bine şi fără profesor de canto, dacă are talent muzical, deoarece omul cântă după inima lui. Sunetele vocale bune, de calitate, sunt cele naturale, fiziologice, care se apropie în cea mai mare măsură de o funcționalitate normală, ca în vorbirea corectă[131].

Iată că este necesar deci ca interpretul cântăreț să aibă o atmosferă plăcută atât în familie cât şi la serviciu, în societate, pentru a avea o relaxare fizică bună şi o dispoziție psihică adecvată. Somnul insuficient, sedentarismul, necălirea organismului, abuzurile de orice fel, alimentația necorespunzătoare, constituie factorii negativi ce impiedică o bună interpretare.[132] Arma cea mai puternică a răuvoitorilor este discreditarea şi crearea prin orice mijloace, a unei atmosfere neplăcute care afectează buna dispoziție a cântărețului şi mai cu seamă a celui bisericesc, a cărui gură, minte şi inimă transmit credincioşilor cuvintele scripturii. Pe cântăreții insensibili nu-i va afecta, dar este

---

[127] Ştefan Alexe, *op. cit.*, p. 172.
[128] *Ibidem*, p. 174.
[129] Pierre V.R. Key, *Caruso*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1966, p. 223.
[130] Marius Truiculescu, *Importanța rezonanței simusurilor capului şi factorii care influențează calitatea emisiei vocale*, în: revista *B.O.R.*, nr. 1-3, 2006, p. 543.
[131] Octav Enigarescu, *Dincolo de scenă*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1987, p. 191.
[132] Marius Truiculescu, *op. cit.*, p. 547.

Scanned with OKEN Scanner

În interpretarea cântării, rolul prim îl are înțelesul cuvântului şi nu linia melodică, deşi cea din urmă are importanța ei. Nu este vorba de a subestima valoarea melodiei în raport cu textul, ci doar de a aşeza pe fiecare la locul potrivit. Dovadă a acestui fapt este tocmai cazul Fericitului Augustin care, deşi a alcătuit un tratat special de muzică, iar în bisericile păstorite de el se cânta după toate rigorile artei, el însuşi fiind un iubitor al acesteia, totuşi, în Confesiunile sale declară răspicat: *Când mi se întâmplă să fiu emoționat mai mult de cântec decât de cuvintele pe care le însoțește el, mărturisesc că mă simt vinovat de un păcat grav*[127], Iar Fericitul Ieronim stabileşte aceeaşi ierarhie: *Noi trebuie să cântăm, să psalmodiem şi să lăudăm pe Dumnezeu mai mult cu sufletul decât cu glasul nostru*[128].

Cunoscând faptul că arta interpretării începe acolo unde se termină tehnica vocală[129], putem adăuga faptul că oricât de bună ar fi tehnica vocală, există totuşi factori ce influențează negativ calitatea emisiei vocale în timpul cântării la strană şi nu numai. Aceştia sunt:

1. lipsa de relaxare fizică şi psihică în timpul cântării;
2. caracterul moral al cântărețului needucat;

Aşadar pe lângă o relaxare fizică şi psihică a cântărețului bisericesc, pentru ca sunetul să fie natural şi liber, este necesară şi preocuparea de caracterul moral şi duhovnicesc în aceeaşi măsură cu pregătirea sa vocală. Cântărețul încrezut, recalcitrant, cântă gutural adică gâtuit, cu aspect mai neplăcut şi cu nuanță îngroşată de grandomanie, şi se simte permanent obosit. Interpretul încrezut reflectă întotdeauna şi nuanța grandomaniei în emisia lui vocală[130]. Pe când celălalt, echilibrat, modest, respectuos, evlavios, cântă în general bine şi fără profesor de canto, dacă are talent muzical, deoarece omul cântă după inima lui. Sunetele vocale bune, de calitate, sunt cele naturale, fiziologice, care se apropie în cea mai mare măsură de o funcționalitate normală, ca în vorbirea corectă[131].

Iată că este necesar deci ca interpretul cântăreț să aibă o atmosferă plăcută atât în familie cât şi la serviciu, în societate, pentru a avea o relaxare fizică bună şi o dispoziție psihică adecvată. Somnul insuficient, sedentarismul, necălirea organismului, abuzurile de orice fel, alimentația necorespunzătoare, constituie factorii negativi ce impiedică o bună interpretare.[132] Arma cea mai puternică a răuvoitorilor este discreditarea şi crearea prin orice mijloace, a unei atmosfere neplăcute care afectează buna dispoziție a cântărețului şi mai cu seamă a celui bisericesc, a cărui gură, minte şi inimă transmit credincioşilor cuvintele scripturii. Pe cântăreții insensibili nu-i va afecta, dar este

---

[127] Ştefan Alexe, *op. cit.*, p. 172.
[128] *Ibidem*, p. 174.
[129] Pierre V.R. Key, *Caruso*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1966, p. 223.
[130] Marius Truiculescu, *Importanța rezonanței sinusurilor capului şi factorii care influențează calitatea emisiei vocale*, în: revista *B.O.R.*, nr. 1-3, 2006, p. 543.
[131] Octav Enigarescu, *Dincolo de scenă*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1987, p. 191.
[132] Marius Truiculescu, *op. cit.*, p. 547.

Scanned with OKEN Scanner

binecunoscut faptul că fără sensibilitate nu există calitate, nu se face artă. O influența negativă o mai are şi mândria ascunsă sub haina cucernică a modestiei care nu-i dă o culoare prea placută sunetului vocal, dar o influență mult mai mai negativă o are întristarea create de răuvoitori care afectează trăirea interpretului şi înăbuşe sufletul creator de imagini şi sentimente, influențând negativ calitatea sunetului vocal, păgubindu-l de strălucire şi expresivitate[133].

Considerăm benefic a se cunoaşte şi faptul că pentru cântăreţul începător, nepregătit vocal, o mare influență o constituie şi ceilalți cântăreți împreună glăsuitori, existând riscul de a se imprima defectele emisiei lor vocale. De aceea, audierea unor buni interpreți de muzică bisericească şi cu multă experiență este o altă condiție a realizării unei interpretări adecvate a acestei muzici[134].

Cântarea este văzută ca semn al unui simțământ inexprimabil. Ea are însă şi rolul de a intensifica şi de a spori acea părtăşie simțită a unor bunuri de netâlcuit în termenii lumii acesteia. De remarcat este că *emoția* produsă de cântarea bisericească nu ar trebui să fie una estetică, redusă la perceperea artistic-muzicală a calităților ei, ci ea să ne deschidă orizontul către dulceața cântărilor îngereşti. Ceea ce este icoana în spațiul vizual ar trebui să fie muzica eclesială în spațiul auditiv. Dacă este înțeleasă simbolic, precum şi icoana de altfel, prin ea este cu putință a ne aprinde şi a ne sui la scaunul celui Înalt Prea Fericitul: *Prin cântările dumnezeieşti, care urmează acelora* (citirilor), *se indică consimțământul de bună voie al sufletului cu virtuțile şi plăcerea şi desfătarea mintală ce se naşte în suflet din pricina lor...*[135].

[133] Marius Truiculescu, *op. cit.*, p. 547.
[134] Clement Haralamb, *Condițiile unei bune interpretări în muzica bisericească psaltică*, în: *Byzantion Romanicon*, vol. II, Iaşi, Editura Artes, 1996, p. 3.
[135] Maxim Mărturisitorul, *Mystagogia*, trad.de Pr. Prof. Dumitru Stăniloae, Bucureşti, Editura IBMBOR, 2000, pp. 40-41.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

ALEXANDRESCU, Dragoş – *Probleme privind interpretarea muzicii religioase ortodoxe*, în: *Byzantion Romanicon*, vol. III, Iaşi, Editura Artes, 1997

ALEXE, Ştefan – *Foloasele cântării bisericeşti în comun după sfântul Niceta de Remesiana*, în: *Biserica Ortodoxă Română*, nr. 1-2, 1957

ENIGARESCU, Octav – *Dincolo de scenă*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1987

FILOCALIA XI, Editura Episcopiei Romanului şi Huşilor, 1990

HARALAMB, Clement – *Condiţiile unei bune interpretări în muzica bisericească psaltică*, în: *Byzantion Romanicon*, vol. II, Iaşi, Editura Artes, 1996

KEY, Pierre V.R. – *Caruso*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1966

MAXIM MĂRTURISITORUL – *Mystagogia*, trad. de Pr. Prof. Dumitru Stăniloae, Bucureşti, Editura IBMBOR, 2000

PF DANIEL, Patriarhul Romaniei – *Psalmodia – respiraţia rugăciunii*, în: *Byzantion Romanicon*, vol. II, Iaşi, Editura Artes, 1996

CYR DE, Teodoret – *Comentariu la psalmi*, trad. de Hancheş Marcel, în TLG 80, 1996

TRUICULESCU, Marius – *Importanţa rezonanţei sinusurilor capului şi factorii care influenţează calitatea emisiei vocale*, în: *Biserica Ortodoxă Română*, nr. 1-3, 2006

VASILE, Vasile – *Istoria muzicii bizantine şi evoluţia ei în spiritualitatea românească*, vol. I, II, Bucureşti, Editura Interprint SRL, 1997

VINTILESCU, Pr. Petre – *Despre poezia imnografică*, Bucureşti, Editura Pace, 1937

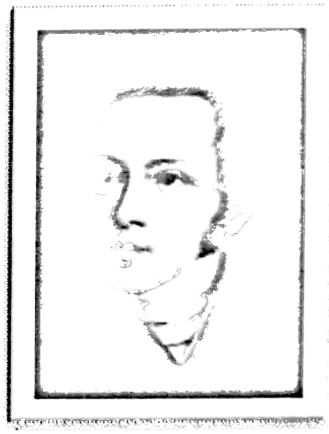
Scanned with OKEN Scanner

CONCERTUL PENTRU OBOI ŞI ORCHESTRĂ ÎN MI BEMOL MAJOR DE VINCENZO BELLINI

Profesor **Elena Istrate**

Colegiul de Artă *Ciprian Porumbescu*, Suceava

La confluenţa unei arte încă aristocratice şi a veritabilei lansări a Romantismului se află compozitorul ***Vincenzo Salvatore Carmelo Francesco Bellini*** (1801-1835), cunoscut ca un celebru şi influent compozitor al muzicii de operă, care a realizat prin creaţia sa uniunea perfectă între frumuseţea clasică şi tema exaltării eroului sau, mai frecvent a eroinei, condamnaţi de soartă. Cultul său faţă de formele şi tehnicile trecutului ne este atestat de aproximativ douăzeci de compoziţii religioase scrise între anii 1810 şi 1825, precum şi de cele şapte simfonii de tinereţe, în timp ce *Polonezele* sale pentru pian la patru mâini, ca şi *Concertul pentru oboi şi orchestră*, îl prezintă pe compozitor deja sensibil la arta lui Weber.



Născut la data de 3 noiembrie 1801 în Sicilia, într-o familie de muzicieni, tatăl său fiind capelmaistru, iar bunicul său violonist, micul Vincenzo a fost considerat o adevărată legendă, un copil minune, care la numai optsprezece luni putea să cânte o arie de Valentino Fioravatti. El va începe studiul teoriei muzicale la doi ani, iar la trei ani studiul pianului. La vârsta de şase ani avea deja un *palmares* de cinci piese, dovadă a talentului său componistic. În iunie 1819 a fost trimis să-şi desăvârşească studiile muzicale la Conservatorul din Napoli, cu o bursă din partea guvernului municipal din Catania. Va aprofunda studiul muzicii alături de Nicolo Zingarelli, învăţând despre lucrările lui Haydn şi Mozart.

Încă elev, Bellini scrie prima sa operă *Adelson a Salvini* în anul 1825, a cărei perfecţiune formală a făcut să fie privit încă de pe atunci ca succesor al lui Rossini, acesta din urmă fiind plecat definitiv din Italia. Au urmat *Bianca e Fernando*, operă ce a fost jucată la teatrul *San Carlo* în anul 1826 şi *Piratul*, în anul 1827, pe un poem de Felice Romani, libretistul italian cu cel mai mare renume în epocă. Următoarele opere din lanţul componistic deosebit au fost o serie de premiere cu *la Straniera* (Milano, 1829), *Zaira* (Parma, 1829), *I Capuletti e i Montecchi* (Veneţia, 1830), apoi în 1831, la Milano, *Somnambula* şi *Norma*, la succesul cărora a contribuit în mod considerabil şi cântăreaţa Giudita Pasta. În acest timp, societatea feminină a saloanelor capitalei lombarde vedea în

Scanned with OKEN Scanner

Bellini imaginea idolului romantic, un gen de erou byronian consumat de răul vremurilor. După premiera de la Veneția a operei *Beatrice di Tenda*, în anul 1833, Bellini a părăsit Italia, apoi la întoarcere, după o scurtă călătorie la Londra, s-a stabilit la Paris, unde protejat de Gioacchino Rossini a intrat cu relații în special cu Frederic Chopin, fiind una dintre cele mai romantice figuri ale orașului: înalt, delicat, subțire, chipeș, talentat și melancolic. Aici a scris pentru Teatrul italian celebra operă *Puritanii*, în anul 1835. Dispariția prematură a lui Vincenzo Bellini a privat istoria operei de singurul mare rival pe care l-ar fi putut avea Giuseppe Verdi. Contemporan cu Puccini, Mercadante și Donizetti, el a ocupat o poziție determinantă între retragerea lui Rossini, în anul 1829 și veritabila înscăunare a lui Verdi, în anul 1842.

Caracteristica operelor lui Bellini constă în conținutul lor de un dramatism reținut, învăluit în stări melancolice pasive, atitudini reflectate și în lucrările sale instrumentale. Melodiile sale nobile, frumoase, conduse cu măiestrie, cu amploarea și puritatea lor recunoscute, în ciuda limbajului armonic simplu, au avut o mare influență asupra contemporanilor, fie ei creatori de opere sau alte genuri abordate de compozitor. Frumusețea lor i-a cucerit pe H. Berlioz, M. I. Glinka, Fr. Chopin, R. Wagner, Fr. Liszt – care au transcris pentru pian melodii din *Norma* –, pe P. I. Ceaikovski și alții, care au nutrit o mare simpatie pentru operele sale. *Norma* este considerată cea mai mare operă a lui, deși *Puritanii* are mai multă strălucire. O melodie amplă și bine așezată, construită măsură cu măsură, perfect proporționată, castă și totuși plină de patimă, creează un impact de neuitat atunci când este cântată bine. În caietele de schițe ale lui V. Bellini ni se dezvăluie faptul că darul melodic nu era la el decât fructul unei munci de durată și că, pentru a lăsa vocii conținutul emotiv al dramei, el epura încet armonia și orchestrația, pentru a nu păstra decât substratul, ceea ce l-a făcut să fie judecat greșit la începutul secolului al XX-lea, timp în care parametrii estetici se raportau la armonia lui R. Wagner sau Cl. Debussy.

Deși nu a fost un reformator, idealurile sale se înscriu pe linia lui J. Haydn și a lui W. A. Mozart prin claritate, simplitate, eleganța formei și a melodiei. Se spune că de la Vincenzo Bellini au învățat Donizetti, Pacini, Mercadante și Verdi. Muzica sa se caracterizează în esență prin unitatea dintre muzică și textul literar, o artă plină de delicatețe, un stil melodic inconfundabil prin fluiditatea cursului liniei melodice, prin construcția unui amplu arc melodic pornit gradat de la mic, de la un motiv de două măsuri, spre luminozitatea melodiei vocale ce va fi susținută și evidențiată printr-o armonie colorată, într-un ritm discret, convențional, micșorând adesea distanța dintre *arie* și *recitativ*, ce vor tinde să conviețuiască, alternând în cadrul aceleiași piese.

Concertul pentru oboi și orchestră, creat de Vincenzo Bellini în primul an de Conservator, reprezintă un moment de sinteză stilistică, regăsind în textul muzical prezența tradiției clasice îmbinată echilibrat și subtil cu expresivitatea lirică de tip romantic. În această lucrare, muzica de operă își dă mâna cu muzica instrumentală, caracterizându-se prin strălucirea luminoasă a

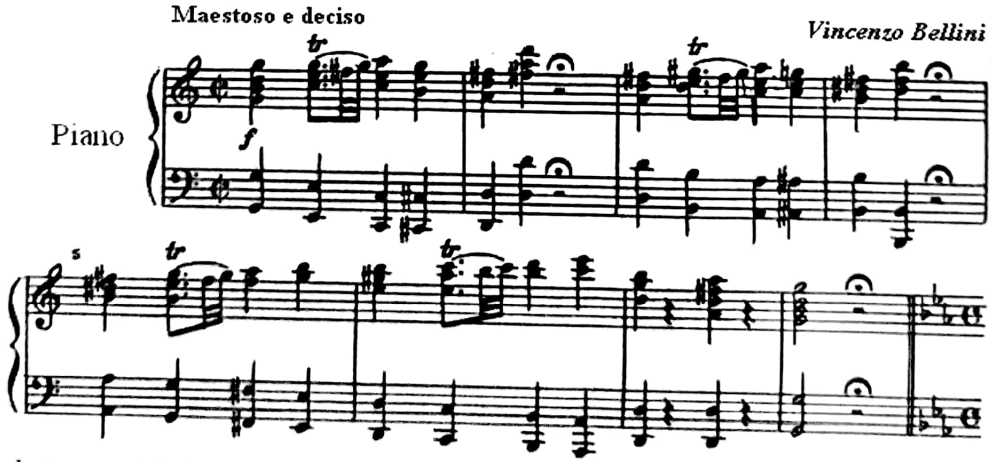
Scanned with OKEN Scanner

cantabilității cântului vocal. Concertul este clasic prin construcția patrată a frazelor, prin armonia figurată și mersul melodic arpegiat sau consecutiv predominant diatonic al vocilor instrumentale și este romantic prin mesajul muzical oferit de expresivitatea conținutului, cât și prin fuziunea celor trei părți ale concertului clasic, tendință spre continuitate observabilă în genurile romantice de mai târziu. Prin definiție, concertul instrumental, ca gen, are un caracter liric, spre deosebire de o simfonie; vom vedea în cele ce urmează că Bellini excelează din acest punct de vedere, demonstrând o sensibilitate afectivă și un talent nemărginit de a traduce în pagini de măiestrie muzicală sentimentele sale.

Introducerea orchestrală este extrem de scurtă și sugerează Partea I, a cărei dimensiune redusă o compensează prin impozanța festivă a acordurilor de deschidere, intensitatea nuanțelor și densitatea sonoră a orchestrației. Această secțiune poartă indicația *Maestoso e deciso*, este concepută în *Alla Breve*, măsura de 2/2, alcătuită din trei fraze, în al căror final sunt prevăzute coroane, cu rol de așteptare și de captare a atenției publicului, în spiritul uverturilor clasice. Caracterul marcial al secțiunii, precum și funcția expozitivă sunt remarcabil subliniate de ethosul deschis, luminos și optimist al tonalității Sol major, Bellini nenotând însă la cheie armura acesteia, fa diez. Lucrarea va continua însă în Mi bemol major, tonalitate cu ethos stabil și sobru, relația de terță mare descendentă între tonalități (sol-mi$_b$) fiind întâlnită în cadențele dramatice și frecvent valorificată de Beethoven în creațiile sale.

Ex. 1

CONCERT
pentru oboi și orchestră

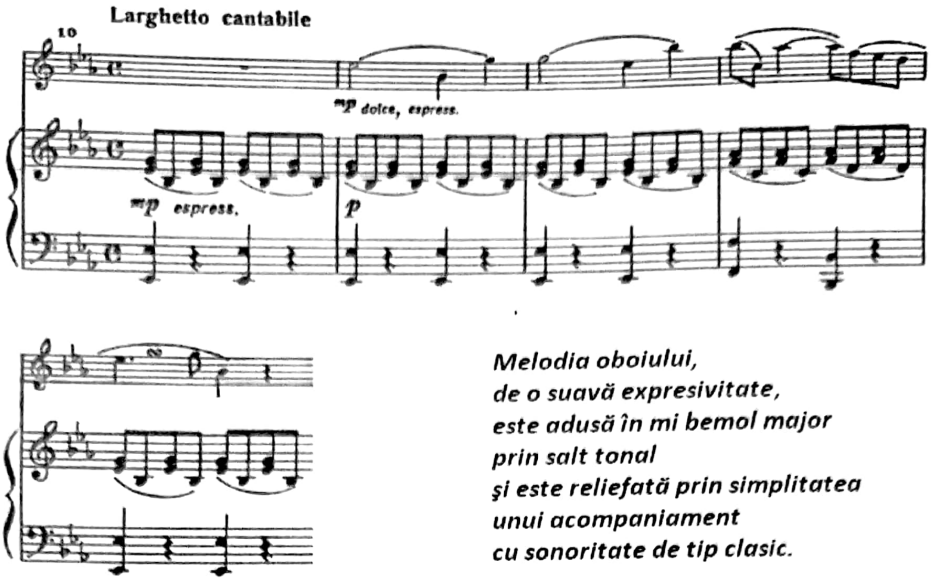


Larghetto cantabile, în măsura de 4/4, se constituie ca o *arie*, în Mi bemol major, care aduce imediat, după doar o măsură, solistul oboist cu o cantilenă de o frumusețe desăvârșită, contrastând evident, ca ethos și timbru, cu introducerea tocmai ascultată.

Schema formei acestei părți este ABA, tripartită cu repriză, un *lied* ce va realiza în final semicadență, încheindu-se în Si bemol major, dominanta lui Mi bemol major, tonalitatea de bază.

Scanned with OKEN Scanner

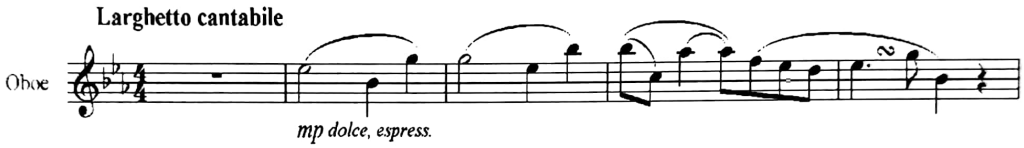
Ex. 2



Melodia oboiului,
de o suavă expresivitate,
este adusă în mi bemol major
prin salt tonal
şi este reliefată prin simplitatea
unui acompaniament
cu sonoritate de tip clasic.

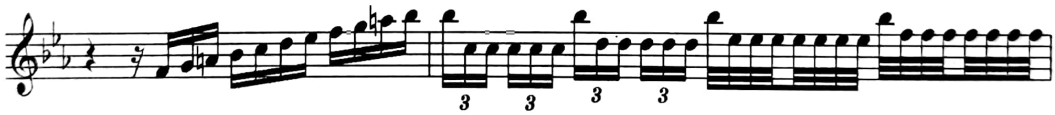
Secțiunea A expune melodia construită din trei fraze a câte patru măsuri, în Mi bemol major, după care urmează coroana.

Ex. 3 Fraza 1



Secțiunea B vine ca o explicație, are caracter argumentativ, intonațiile vocale lirice – specifice unei *arii* – fiind urmate de un pasaj de virtuozitate a articulației, obținută prin diminuția duratelor, repetarea sunetelor sugerând *recitativul*, dialogul continuând prin interpretarea de către orchestră a temei lirice, moment imitativ contrapunctic ce ne aminteşte de polifonia Barocului.

Ex. 4

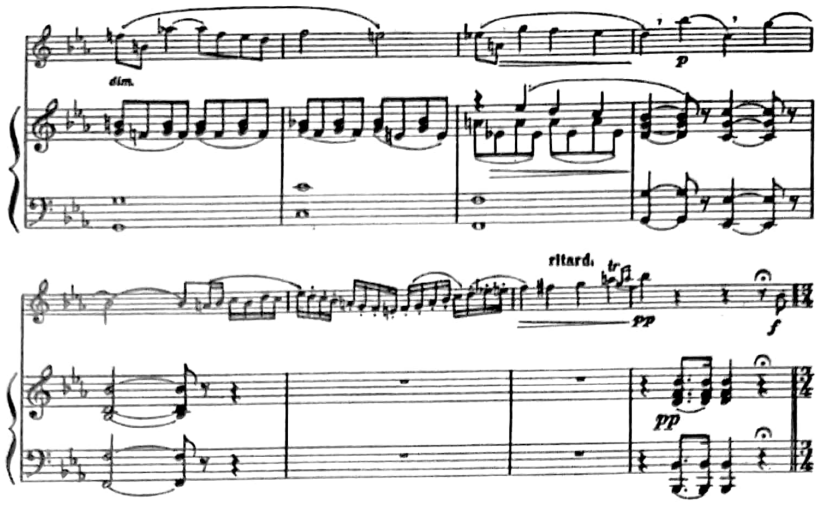


Repriza secțiunii A debutează cu melodia temei în Mi bemol major, precedată de o anacruză solo *a piacere*, după care va fi intonată în Si bemol major (mai întâi de partida de violoncel continuând apoi tema la oboiul solist), modulație definitivă în partea a II-a, care se va încheia în noua tonalitate, a dominantei, conferind muzicii un caracter deschis şi sentimentul că mai urmează ceva imediat. În această repriză, Bellini aduce suave şi discrete cromatisme, acompaniamentul orchestral primeşte o mai mare densitate armonică, amintind de momentele dramatice mozartiene îmbinate cu ethos romantic, în final aducând o delicată cadență solistică a interpretului oboist.

Partea finală, *Allegro (alla polonese)*, debutează imediat după coroana notată de autor pe o pauză de un timp la orchestră, cu anacruza pe optime la solist. Scrisă în metru ternar, tema melodică se impune prin caracterul său dansant.

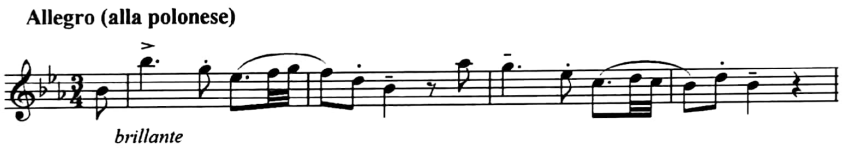
Scanned with OKEN Scanner

Ex. 5



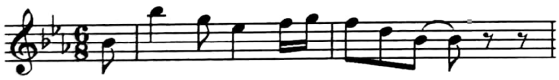
Ca formă, conținutul muzical al părții este organizat după principiul *rondo*-ului, ABACADA+coda. Observând că D se aseamănă cu B prin ritmica abordată, la o mai atentă privire constatăm că e vorba de un B inversat. Compozitorul apelează la forma de rondo-sonată, dovedind atașament pentru tradiția clasică, prin simțul pentru echilibrul formei şi conferind caracter ciclic, simetric lucrării. Melodia solistului e construită pe baza unui motiv unic secvențat, care te face să numeri până la 5, să respiri şi să cânți din nou.

Ex. 6



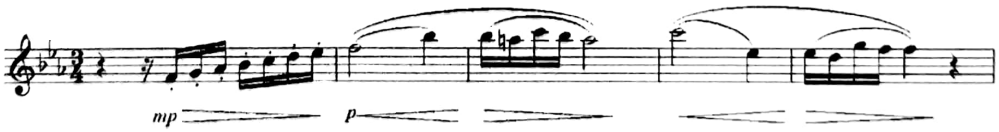
Sesizăm prezența unor accente melodice interesante, care imprimă melodiei o pulsație binară, cu toate că acompaniamentul susține un mers de optimi în măsură ternară. Vom observa că melodia va fi reluată şi în 6/8, păstrându-şi farmecul liric.

Ex. 7



După un *intermezzo* orchestral, cu mers acordic, arpegiat, predominant descendent, având caracter modulant, amintind ca ethos de măreția părții I, se deschide secțiunea B în Si bemol major, care debutează liric în prima frază, urmând apoi pasaje de virtuozitate şi cadențând clasic în Si bemol major.

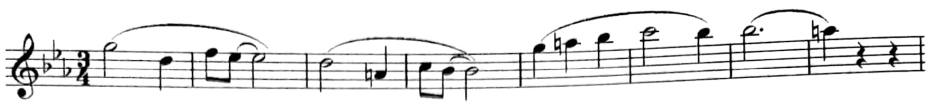
Ex. 8



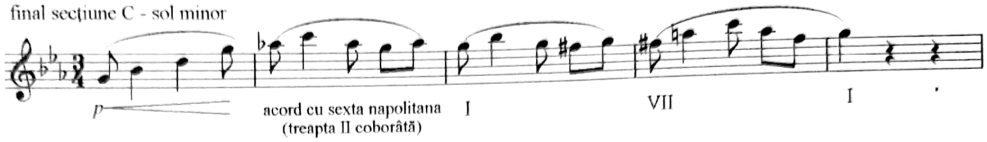
Retranziția spre A, în Mi bemol major, se face prin același pasaj cu aspect de *intermezzo* urmat de coroană.

Secțiunea C se remarcă prin expresivitatea sa debordantă, întărită de tonalitatea minoră în care e scrisă (sol minor, relativa dominantei),

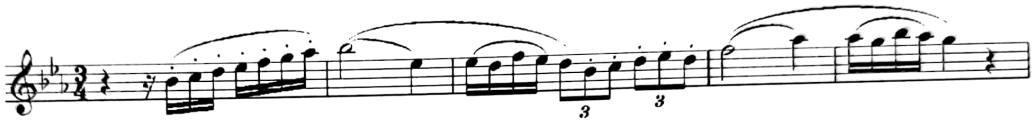
Scanned with OKEN Scanner

Ex. 9 

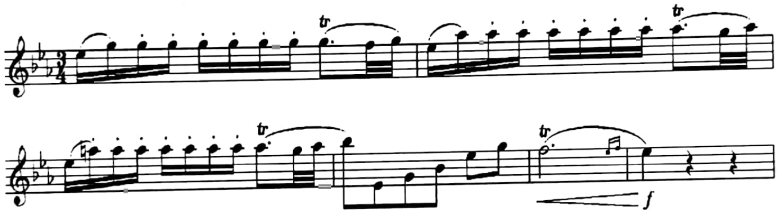
de multitudinea de cromatisme perfect dozate, evidențiată prin indicația de tempo *Poco meno*, lirismul său fiind redat şi de acordul de sextă napolitană utilizat la cadență.

Ex. 10 

Revenirea spre A va fi foarte scurtă de această dată, purtând precizarea *Tempo I.* Melodia refrenului A, de această dată, va fi reluată şi de orchestră, ca o compensare temporală a concentrației lirice creată de secțiunea anterioară, C.

Ex. 11 

Cu anacruză debutează D, în Mi bemol major, secțiune despre care putem spune că, de fapt, ar fi un B melodic inversat, îmbogățit ritmic cu triolet, care va fi reluat după un scurt pasaj de legătură.

Ex. 12 

Coda se constituie ca o secțiune de mare virtuozitate tehnico-interpretativă, unde putem recunoaşte un motiv inversat din partea a II-a, cel format prin diminuția valorilor, de această dată cunoscând o expansiune intonațională, conferind lucrării un caracter ciclic, echilibru subtil la nivel de gen şi un final luminos, optimist.

Prin acest frumos concert, de o reală măiestrie componistică, Vincenzo Bellini asigură şansa interpreților oboişti să îşi etaleze sonoritatea timbrală şi calitățile interpretative, rafinamentul şi virtuozitatea, dar într-o măsură şi mai mare a făcut un generos favor publicului ascultător, dăruindu-le o pagină de aur din inspirația muzicală a sufletului său.

BIBLIOGRAFIE

GRIGORICĂ, George – *Istoria muzicii româneşti şi universale*, Piatra Neamț, Editura Constantin Matasă, 2004

PASCU, George, Melania BOȚOCAN – *Carte de istorie a muzicii*, vol. I, Iaşi, Editura Vasiliana'98, 2003

SCHONBERG, Harold – *Viețile marilor compozitori*, Bucureşti, Editura Lider, 1997

Scanned with OKEN Scanner

EDUCAȚIA MUZICALĂ ÎN ERA CALCULATOARELOR

Profesor **Ciprian Juncă**
Școala *Ion Ghica*, Iași

Evoluția societății în ultimele decenii, marcată fundamental de transformarea ei într-o societate industrială într-una predominant informatică, și-a pus amprenta pe toate subsistemele sale, impunând prin noul suport tehnologic un ritm accelerat al progresului și mai ales necesitatea unei mai clare orientări a strategiilor, a direcțiilor de acțiune și a adecvării mijloacelor utilizate.

În acest context, sistemele de învățământ, educația, se află în fața unei provocări capitale: ele trebuie să-și regândească întregul arsenal, conținuturi, metode, structuri prin prisma unor jaloane orientative (uneori nu suficient de clare), deduse din tendințele de dezvoltare a societății, din aceea ce se prefigurează sub titulatura *cerințe pentru integrarea în societatea de mâine.*

Desigur că într-o societate în care utilizarea tehnologiei informatice și comunicaționale reprezintă caracteristica fundamentală, acestea vor reprezenta și elementul principal al impactului asupra educației, implicând intervenții în politicile educaționale, atât la nivelul stabilirii finalităților, cât și la cel al strategiilor, asigurării resurselor, formării specialiștilor etc.

În țara noastră, datorită condițiilor istorice cunoscute, informatizarea învățământului a demarat mai greu, dar datorită îndeosebi eforturilor depuse pe plan local de un număr impresionant de pedagogi novatori, introducerea instruirii asistate de calculator în curriculum a fost însoțită de utilizarea noilor tehnologii în predarea diferitelor discipline.

Obiectivele urmărite în studiul disciplinelor asistate de calculator sunt corelate cu cele din programele sistemelor de învățământ din alte țări europene: dezvoltarea competențelor de utilizare a unui sistem de calcul și a unor produse de soft de largă răspândire, realizarea de aplicații utilizând algoritmi specifici, dezvoltarea competențelor de comunicare în cadrul activ individual și în echipă, utilizarea surselor informaționale și a mijloacelor de procesare în scopul preluării, prelucrării și prezentării informației, înțelegerea dezvoltării tehnicii și a implicațiilor tehnologiei informației și informaticii asupra mediului și societății.

Pentru a asigura accesul la informațiile cu caracter științific/educativ disponibile pe internet, accesul la aplicațiile necesare unui act de învățământ bazat pe tehnologii multimedia, dezvoltarea învățământului deschis la distanță, precum și diseminarea structurată și promptă a informațiilor necesare funcțiilor specifice sistemului de învățământ, a fost creată și dezvoltată o infrastructură de

Scanned with OKEN Scanner

comunicații de date de interes național, **rețelele AeL**. Această infrastructură este deschisă tuturor instituțiilor care desfăşoară activități de educație, cercetare şi/sau culturale.

Conceptul de tehnologie informatică se foloseşte pentru a indica aplicațiile formelor variate de tehnologie pentru a colecta, stoca, organiza, procesa, prezenta şi comunica informația. Formele de tehnologie incluse pot cuprinde computere, mijloace de comunicare electronice, video, audio şi sisteme cu circuit închis.

Sistemul românesc de învățământ trebuie să țină seama de aspectele pertinente ale evoluției viitoare a TI şi să le integreze în practica educațională într-o formă corespunzătoare.

Până a se ajunge la instituționalizarea demersului de implementare, se pot desprinde câteva scopuri intermediare, subsumate unei prime etape:

1. proiectarea unui nou curriculum;
2. crearea infrastructurii umane:
   - formarea cadrelor didactice specializate (formatori) - constituirea unor echipe de bază pentru stimularea şi dezvoltarea procesului;
   - formarea / pregătirea profesorilor în metodologia utilizării computerului şi a altor tehnologii în clasă;
3. crearea infrastructurii materiale:
   - producerea de soft didactic;
   - dotarea progresivă a şcolilor cu laboratoare standard;

Se va impune introducerea unor noi teme în curriculum, fie ca discipline independente, fie ca noi capitole ale unor discipline existente. Aceste teme includ: raportul TI – sisteme cibernetice, aplicațiile TI în sisteme particulare, studiul computerelor, prelucrarea datelor, design asistat de calculator, procesarea textelor, utilizarea computerului în regăsirea informației în bazele de date etc.

Un aspect important al politicilor naționale în direcția formării noilor generații este folosirea computerului ca suport pentru învățare. Trebuie astfel prevăzut şi orientat impactul TI asupra învățării prin relevarea expectanțelor. Tehnologiile informaționale nu trebuie considerate numai ca unul dintre elementele de conținut ale învățământului, ci şi ca un mijloc didactic (integrate în predarea diferitelor discipline) cu rol important în îmbunătățirea calității predării şi ameliorarea procesului instructiv-educativ. Se vor dezvolta aptitudini de creare, tratare, obținere, selecționare şi recuperare a informației, se va dezvolta creativitatea şi capacitatea de gândire structurată. Însă introducerea TI nu vizează numai familiarizarea elevilor cu prelucrarea automată a informației, ci şi cu însuşirea unor procese de învățare mai puțin pasive şi mai autonome. De asemenea, se vor crea noi medii de învățare individuală şi în grup. Un alt efect posibil ar fi convertirea modelului interacțiunii educator-elev într-un model triunghiular educator-ordinator-elev.

Scanned with OKEN Scanner

Motivația schimbării

O abordare tradițională consideră ca date implicite anumite aspecte problematice. Învățarea se lasă cu greu separată de activitatea practică. Este dificil să memorezi lucruri cu care nu ai nici o tangență. Pentru a învăța, cel mai bine ar fi să poți încerca practic cele învățate. Dacă nu se poate măcar simula ceea ce se predă, atunci este greu ca subiectul să fie motivat în procesul de învățare. Sistemul de evaluare ar trebui efectuat de beneficiarii serviciului. Şcolile ar trebui să ofere posibilitatea de a învăța, materiile si asistența, dar evaluarea ar trebui făcută de beneficiarii sistemului, oferindu-se opțiuni pentru aceştia. Programa de studiu rigidă este acum în sarcina sistemului de învățământ, dar acest lucru nu este de la sine înțeles. Ar trebui mărite opțiunile posibile, ca fiecare să poată învăța cât mai mult din ceea ce-l interesează cu adevărat. Societatea n-ar avea decât de beneficiat din faptul că există cetățeni bine calificați şi pasionați în cele mai diverse domenii. Motivarea este un element foarte important si este greu să impui materii de studiu care interesează pe prea puțini. Trebuie găsite modalități de a convinge pe cei care studiază, că ceea ce studiază ei este important, ca ei să fie convinşi în primul rând de acest lucru. Nu neapărat ceea ce predă un profesor este cel mai important pentru toți elevii. Profesorul va trebui să-i ajute pe aceştia să-şi dea seama de importanța celor predate sau să-i ajute să studieze ceea ce-i interesează cu adevărat. Pentru majoritatea oamenilor este dificil să rețină lucruri doar învățate şi neverificate practic. Oricine se gândeşte puțin, îşi dă seama că a uitat aproape complet o serie de lucruri învățate, pe care nu le-a încercat practic niciodată. Legarea evaluării performanțelor de grupa de vârstă a elevilor duce la nenumărate probleme de integrare, unii elevi pierzându-şi încrederea în propriile capacități. Dacă gruparea se face pe grupe de interes şi nu de vârstă, rezultatele se pot îmbunătăți şi comunicarea în grup este mai bună. Disciplina şcolară este poate şi ea un element care necesită o nouă abordare. Învățarea cu forța nu garantează succesul. Notele nu constituie un motiv suficient de puternic, pentru majoritate celor care trec prin sistemul actual. Este dificil ca cineva să învețe matematică, atunci când îl interesează muzica şi va învăța mai uşor dacă ajunge să-şi dea seama că matematicile îl pot ajuta chiar şi în muzică sau în pictură. Motivarea externă duce la succes doar într-un număr redus de cazuri. Este oare suficient?

Ce oferă calculatoarele?

Calculatoarele au fost concepute inițial pentru calcule complexe balistice, criptografie şi calcule în cercetare. Instituțiile financiar-bancare şi industria au urmat ca utilizatori, ca să nu amintim serviciile administrative guvernamentale. Revoluția PC a adus însă schimbări semnificative. Acum, Internetul oferă posibilități nemaiîntâlnite de acces la informații şi accesul este interactiv. Fenomenul Internet, deşi considerat marginal, este poate domeniul în care creşterea este cea mai semnificativă. La finalul anului 2011 numărul total de domenii .ro înregistrate conform informațiilor oficiale ale RoTLD era de 574.985; la finalul anului 2010 erau înregistrate un număr

Scanned with OKEN Scanner

de 500.434 de domenii. ro. Astfel, în anul 2011 au fost înregistrate un număr de 74.551 domenii. ro; o medie de aproximativ 204 domenii pe zi. Dacă în anul 2001 numărul de domenii înregistrate a fost de 14640, în 10 ani numărul de înregistrări a urcat cu 500%.

Sistemul actual de învățământ nu ignoră acest lucru, dar realizările sunt timide. Totuşi, tehnologia va deschide calea spre implementarea noilor tehnici în educație, care vor pune accentul pe inițiativa personală a elevilor şi studenților. Programa de studiu deschisă şi cursurile interactive vor schimba multe aspecte ale sistemului actual. Schimbarea va fi impusă chiar de necesitatea de a forma persoane care să facă față în societatea actuală dominată de tehnologii şi schimbare. Profesorii de sport nu vor mai preda şi matematica sau muzica, cursurile putând fi făcute disponibile pe Internet, accesibile individual, interactiv, în ritmul propriu al celui care studiază, cu verificarea evoluției acestuia şi asistență mai redusă din partea celui care supraveghează procesul de instruire. Se pot accesa cele mai bune manuale si surse de informații din domeniu, dacă acestea vor fi elaborate. Calculatoarele vor permite o participare reală activă la curs şi nu doar o asistare mută la o istorie povestită şi care trebuie memorată pentru o notă. Există deja simulatoare de zbor pentru aviatori, chiar şi unii jucători de tenis îşi studiază adversarul cu modele pe calculator. Nu există motive ca să nu se poată construi simulatoare pentru majoritatea activităților necesare în societate. Nu este simplu, dar începutul va trebui făcut. Simulatoarele nu sunt însă modalitatea unică. Programele interactive ne pot oferi informații multimedia din domeniul care prezintă interes pentru noi. Studenții şi elevii trebuie să aibă controlul în procesul de învățare. Programele vor oferi căi recomandate, dar şi posibilitatea de a opta pentru alte abordări. Trebuie prevăzută şi posibilitatea de eroare sau greşeală şi posibilitatea de a învăța din greşeli. Răspunsurile corecte trebuie oferite cu acces simplu. În mod normal, însă, răspunsurile vor trebui găsite prin formularea de probleme şi întrebări şi prin alegerea căii considerate corecte. Navigarea prin program trebuie să fie atractivă, altfel oricât de educativ ar fi programul, nu va fi agreat. Evaluarea rezultatului va fi făcută chiar de program, care trebuie să ofere diferite grade de dificultate şi nivele care trebuie parcurse anterior. Dificultatea trebuie să fie legată de problemele reale pe care le poate întâmpina studentul, care va învăța efectiv rezolvând probleme legate de ceea ce-l preocupă. Se va învăța deci rezolvând situații practice. Procesul trebuie însoțit de comentarii interesante şi atractive, care motivează continuarea învățării. Toate acestea sună curios, dar producătorii de software de jocuri interactive şi cele de edutainment țin seamă de aceste aspecte. Şi tinerii care au acces la aceste produse îşi formează rapid preferințele.

Tehnologia măreşte inteligența muzicală

Dezvoltarea inteligenței muzicale poate fi amplificată de tehnologie în acelaşi fel în care fluența verbală este amplificată de procesorul de text. **MIDI** (Musical Instrument Digital Interface) face posibil să compui şi să orchestrezi multe instrumente distincte prin intermediul calculatorului.

Scanned with OKEN Scanner

Music Writer de la Pyware şi *Music Studio* de la Activision sunt exemple de programe care transformă această magie în realitate.

Musicland de la Menulay a fost folosit cu succes cu copii de până la 3 ani. Acesta permite copiilor să compună muzică imediat prin manipularea notelor şi reprezentării grafice a conceptelor muzicale ale calculatorului. Un elev poate desena o formă pe ecranul calculatorului pentru a o vedea transformată în notaţie muzicală. Elevul colorează, după aceea, notele cu diferite culori pentru diferite instrumente, după care calculatorul reproduce sunetul sintetizat.

Band-in-a-Box de la PG Software permite elevilor să improvizeze înregistrări ale unor melodii de jazz, pop, rock, sau folk cunoscute. De asemenea, prezintă şi facilitatea de editare astfel încât elevul poate crea propriul stil muzical. Improvizaţiile şi compoziţiile lor pot fi salvate pe un fişier MIDI şi trimis unui program de printare muzicală.

ATMI (Asociaţia pentru Tehnologie în Instrucţiunile Muzicale) publică anual un directór în care sunt listate şi sumarizate toate programele pe calculator existente, videodisc-uri, filme şi discuri CD-ROM, şi tehnologie muzicală hardware pe piaţă. Acestea se pot găsi prin intermediul unui carnet de membru ATMI.

Un astfel de sistem de suport tehnologic pentru învăţarea muzicii şi a aprecierii muzicii conduce nu numai la propensiune, ci şi la înţelegerea profundă a muzicii. Dezvoltarea gândirii muzicale şi a creativităţii muzicale pot fi astfel îmbogăţite şi expandate.

În istoria tehnologiei, dezvoltarea maşinii de calcul este unică. Nici o altă realizare tehnică nu a înregistrat progrese atât de rapide după inventarea sa. De la John Napier, Blaise Pascal, Gotfried Wilhelm Leibnitz, până la Alan Turing si Bill Gates, o mulţime de creatori tehnici au contribuit la conceperea şi dezvoltarea maşinii de calcul, ajungând astăzi la niveluri de evoluţie de neconceput cu numai câţiva ani în urmă.

Calculatoarele au influenţat şi influenţează viaţa noastră de zi cu zi din ce în ce mai intens. Ele se află peste tot acum: la birou, la domiciliu, în gări, în bănci, în şcoli, în spitale, în parcuri de distracţie. Comparaţia primului calculator electronic (ENIAC) cu cele mai moderne calculatoare din zilele noastre confirmă pe deplin afirmaţiile făcute.

Cu o generaţie în urmă nu existau CD-uri, nu existau cabluri TV, nici maşini automate bancare, nici PC-uri. Calculatoarele erau, în cel mai bun caz, nişte maşini de dimensiunile unor frigidere şi trebuiau să lucreze în spaţiu climatizat. La cea de-a 25-a aniversare a primei aselenizări umane, un documentar de televiziune (CNN) a precizat că modulul lunar, folosit de astronauţii de pe Apollo, avea la bord o capacitate de calcul mai mică decât cea care era instalată în anul 1994 la bordul unui automobil cu control electronic al funcţionării.

Scanned with OKEN Scanner

Împreună cu dezvoltarea comunicațiilor, calculatoarele au facilitat apariția a noi mijloace mediatice care au determinat multiexplozia informațională la scară planetară. În viitorul imediat nu va exista nici o instituție, nici o persoană, nici un guvern care să nu suporte impactul TIC[136].

În completarea calculatorului sau laptopului, pentru lecțiile de educație muzicală putem folosi tehnologii specifice, cum ar fi interfețele MIDI cu claviaturi conectate la calculator, table interactive, videoproiectorul, mixere audio cu amplificatoare și boxe, microfoane. Dacă majoritatea dintre noi știe ce este un videoproiector, un mixer cu boxe audio sau o tablă interactivă, nu putem spune același lucru despre interfața MIDI, de aceea voi insista puțin pe prezentarea acesteia.

Interfețe MIDI

MIDI (Musical Instrument Digital Interface) este un protocol standard industrial definit în anul 1982 care permite instrumentelor muzicale electronice să comunice unele cu altele sau cu un computer. MIDI permite computerelor, sintetizatoarelor, controlerelor MIDI, plăcilor de sunet, samplerelor, tobelor electronice, chitarelor electrice să se controleze, să se sincronizeze unele cu altele și să facă schimb de date. MIDI nu transmite semnal audio sau media, ci transmite date cum ar fi înălțimea și intensitatea notelor muzicale, semnale de control pentru parametri ca volum, *vibrato*, panoramare și semnale de tip ceas pentru setarea tempoului.

Interfața USB pentru conexiunea cu calculatorul

Interfață MIDI Intrare / Ieșire

Toate controlerele compatibile MIDI, instrumentele muzicale și software-ul compatibil MIDI urmează aceleași specificații MIDI 1.0, interpretând astfel un semnal MIDI specific în același fel. Fișierele MIDI sunt foarte mici în comparație cu fișierele audio de tip WAV sau MP3 întrucât nu stochează nici un semnal audio, ci doar o partitură.

Notele muzicale se reprezintă în sistemul MIDI prin sistemul german de notație la care se adaugă numărul octavei. De exemplu, nota **do** central va fi C4. De obicei, o partitură MIDI poate avea 16 instrumente, mai precis 16 canale, pe un canal putând exista de exemplu clarinet 1, clarinet 2, clarinet 3. Programele de calculator actuale pot avea oricâte canale MIDI sunt necesare. Numele instrumentelor și semnalele de control au valori cuprinse între 0 și 127. De exemplu valoarea 00 de pe setul 1 va fi instrumentul pian. Există mai multe tipuri de piane, de orgi, de chitare, de instrumente de suflat, de percuție etc. Următorul tabel ilustrează cele 128 de instrumente din standardul General MIDI.

[136] Tehnologia informației și comunicării.

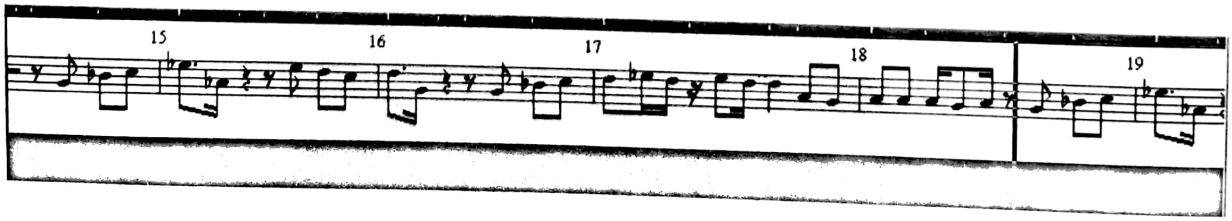
Scanned with OKEN Scanner

Nr.	Nume	Nr.	Nume	Nr.	Nume	Nr.	Nume
1	Acoustic Grand Piano	33	Acoustic Bass	65	Soprano Sax	97	FX 1 (rain)
2	Bright Acoustic Piano	34	Electric Bass (finger)	66	Alto Sax	98	FX 2 (soundtrack)
3	Electric Grand Piano	35	Electric Bass (pick)	67	Tenor Sax	99	FX 3 (crystal)
4	Honky-tonk Piano	36	Fretless Bass	68	Baritone Sax	100	FX 4 (atmosphere)
5	Electric Piano 1	37	Slap Bass 1	69	Oboe	101	FX 5 (brightness)
6	Electric Piano 2	38	Slap Bass 2	70	English Horn	102	FX 6 (goblins)
7	Harpsichord	39	Synth Bass 1	71	Bassoon	103	FX 7 (echoes)
8	Clavi	40	Synth Bass 2	72	Clarinet	104	FX 8 (sci-fi)
9	Celesta	41	Violin	73	Piccolo	105	Sitar
10	Glockenspiel	42	Viola	74	Flute	106	Banjo
11	Music Box	43	Cello	75	Recorder	107	Shamisen
12	Vibraphone	44	Contrabass	76	Pan Flute (nai)	108	Koto
13	Marimba	45	Tremolo Strings	77	Blown Bottle	109	Kalimba
14	Xylophone	46	Pizzicato Strings	78	Shakuhachi	110	Bag pipe
15	Tubular Bells	47	Orchestral Harp	79	Whistle	111	Fiddle
16	Dulcimer	48	Timpani	80	Ocarina	112	Shanai
17	Drawbar Organ	49	String Ensemble 1	81	Lead 1 (square)	113	Tinkle Bell
18	Percussive Organ	50	String Ensemble 2	82	Lead 2 (sawtooth)	114	Agogo
19	Rock Organ	51	SynthStrings 1	83	Lead 3 (calliope)	115	Steel Drums
20	Church Organ	52	SynthStrings 2	84	Lead 4 (chiff)	116	Woodblock
21	Reed Organ	53	Choir Aahs	85	Lead 5 (charang)	117	Taiko Drum
22	Accordion	54	Voice Oohs	86	Lead 6 (voice)	118	Melodic Tom
23	Harmonica	55	Synth Voice	87	Lead 7 (fifths)	119	Synth Drum
24	Tango Accordion	56	Orchestra Hit	88	Lead 8 (bass + lead)	120	Reverse Cymbal
25	Acoustic Guitar (nylon)	57	Trumpet	89	Pad 1(new age)	121	Guitar Fret Noise
26	Acoustic Guitar (steel)	58	Trombone	90	Pad 2 (warm)	122	Breath Noise
27	Electric Guitar (jazz)	59	Tuba	91	Pad 3 (polysynth)	123	Seashore
28	Electric Guitar (clean)	60	Muted Trumpet	92	Pad 4 (choir)	124	Bird Tweet
29	Electric Guitar (muted)	61	French Horn	93	Pad 5 (bowed)	125	Telephone Ring
30	Overdriven Guitar	62	Brass Section	94	Pad 6 (metallic)	126	Helicopter
31	Distortion Guitar	63	SynthBrass 1	95	Pad 7 (halo)	127	Applause
32	Guitar harmonics	64	SynthBrass 2	96	Pad 8 (sweep)	128	Gunshot

Canalul 10 este rezervat pentru percuție. Sunetele de percuție se obțin fie cu ajutorul unui sintetizator (pe fiecare clapă există un sunet specific de percuție), fie cu ajutorul unor tobe electronice. În tabelul următor găsim aranjamentul sunetelor specifice percuției pe clapele unui sintetizator.

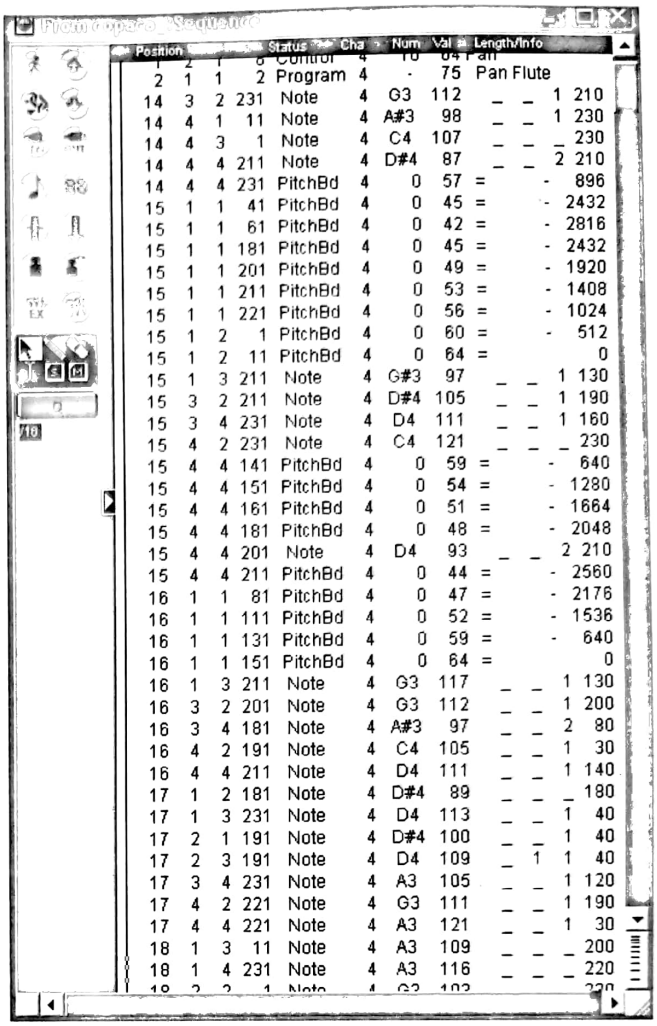
Clapa	Nota	Sunetul	Clapa	Nota	Sunetul	Clapa	Nota	Sunetul	Clapa	Nota	Sunetul
35	C	Acoustic Bass Drum	47	C	Low-Mid Tom	59	C	Ride Cymbal 2	71	C	Short Whistle
36	C#	Bass Drum 1	48	C#	Hi Mid Tom	60	C#	Hi Bongo	72	C#	Long Whistle
37	D	Side Stick	49	D	Crash Cymbal 1	61	D	Low Bongo	73	D	Short Guiro
38	D#	Acoustic Snare	50	D#	High Tom	62	D#	Mute Hi Conga	74	D#	Long Guiro
39	E	Hand Clap	51	E	Ride Cymbal 1	63	E	Open Hi Conga	75	E	Claves
40	F	Electric Snare	52	F	Chinese Cymbal	64	F	Low Conga	76	F	Hi Wood Block
41	F#	Low Floor Tom	53	F#	Ride Bell	65	F#	High Timbale	77	F#	Low Wood Block
42	G	Closed Hi Hat	54	G	Tambourine	66	G	Low Timbale	78	G	Mute Cuica

Pentru a ne putea face o idee exactă despre cum arată un fragment muzical în format MIDI voi da următorul exemplu:



Scanned with OKEN Scanner

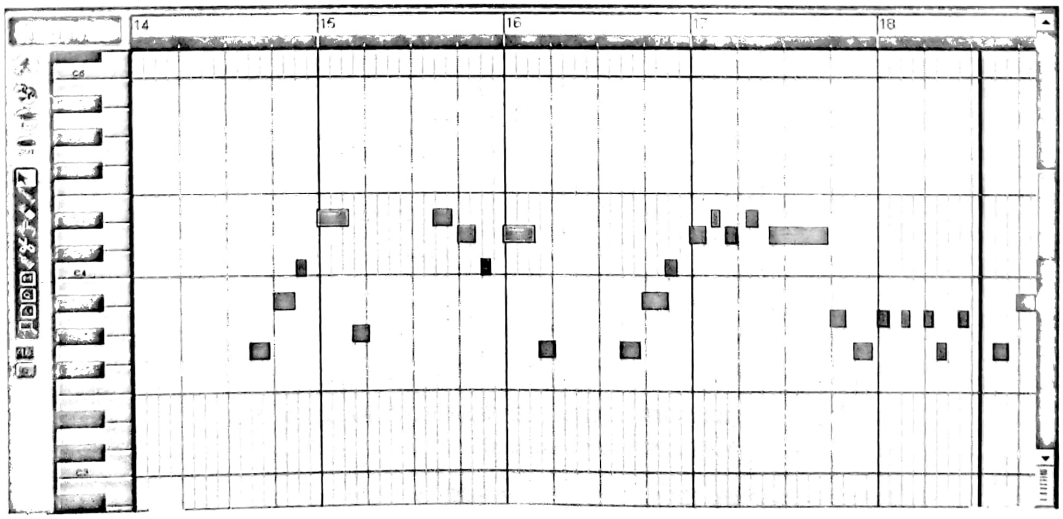
În fereastra denumită (în cele mai multe programe specializate) *Event edit* se pot vizualiza toate evenimentele din partitură, aranjate pe coloane. Pe coloana *Status* se pot observa patru tipuri de evenimente şi anume: Control, Program, Note şi PitchBd (prescurtare de la *pitch bend*, ceea ce în termeni muzicali reprezintă *glissando*).



Position				Status	Cha	Num	Val	Length/Info
2	1	1	2	Program	4	-	75	Pan Flute
14	3	2	231	Note	4	G3	112	1 210
14	4	1	11	Note	4	A#3	98	1 230
14	4	3	1	Note	4	C4	107	230
14	4	4	211	Note	4	D#4	87	2 210
14	4	4	231	PitchBd	4	0	57 =	- 896
15	1	1	41	PitchBd	4	0	45 =	- 2432
15	1	1	61	PitchBd	4	0	42 =	- 2816
15	1	1	181	PitchBd	4	0	45 =	- 2432
15	1	1	201	PitchBd	4	0	49 =	- 1920
15	1	1	211	PitchBd	4	0	53 =	- 1408
15	1	1	221	PitchBd	4	0	56 =	- 1024
15	1	2	1	PitchBd	4	0	60 =	- 512
15	1	2	11	PitchBd	4	0	64 =	0
15	1	3	211	Note	4	G#3	97	1 130
15	3	2	211	Note	4	D#4	105	1 190
15	3	4	231	Note	4	D4	111	1 160
15	4	2	231	Note	4	C4	121	230
15	4	4	141	PitchBd	4	0	59 =	- 640
15	4	4	151	PitchBd	4	0	54 =	- 1280
15	4	4	161	PitchBd	4	0	51 =	- 1664
15	4	4	181	PitchBd	4	0	48 =	- 2048
15	4	4	201	Note	4	D4	93	2 210
15	4	4	211	PitchBd	4	0	44 =	- 2560
16	1	1	81	PitchBd	4	0	47 =	- 2176
16	1	1	111	PitchBd	4	0	52 =	- 1536
16	1	1	131	PitchBd	4	0	59 =	- 640
16	1	1	151	PitchBd	4	0	64 =	0
16	1	3	211	Note	4	G3	117	1 130
16	3	2	201	Note	4	G3	112	1 200
16	3	4	181	Note	4	A#3	97	2 80
16	4	2	191	Note	4	C4	105	1 30
16	4	4	211	Note	4	D4	111	1 140
17	1	2	181	Note	4	D#4	89	180
17	1	3	231	Note	4	D4	113	1 40
17	2	1	191	Note	4	D#4	100	1 40
17	2	3	191	Note	4	D4	109	1 1 40
17	3	4	231	Note	4	A3	105	1 120
17	4	2	221	Note	4	G3	111	1 190
17	4	4	221	Note	4	A3	121	1 30
18	1	3	11	Note	4	A3	109	200
18	1	4	231	Note	4	A3	116	220

Acest fragment muzical poate fi vizualizat şi cu ajutorul clapelor pianului într-o fereastră specială a unui program de editare MIDI. Pe axa verticală se observă înălţimea sunetelor care se regăsesc în dreptul clapei respective din stânga. Axa orizontală este împărţită în măsuri (14-18), fiecare măsură în şaisprezecimi, iar sunetele sunt reprezentate de nişte dreptunghiuri mai lungi sau mai scurte, în funcţie de lungimea notei. Intensitatea notelor este reprezentată prin culori, de la roşu, cele mai tari, la galben şi albastru, cele mai slabe.

Cu ajutorul formatului MIDI se pot scrie partituri foarte complicate şi complexe în acelaşi timp, programele de editare MIDI fiind unelte foarte utile pentru compozitorii moderni. Cu o placă de sunet performantă şi/sau unul sau două sintetizatoare de calitate (scumpe) se pot face înregistrări orchestrale foarte bune, în unele cazuri neputându-se face diferenţa dintre sintetizator şi o orchestră reală. O astfel de realizare necesită însă cunoştinţe temeinice în lucrul cu programele de acest fel, multă răbdare şi multă investiţie financiară.



Scanned with OKEN Scanner

Software-ul de aplicații

Software-ul de aplicații cuprinde programe specifice deferitelor utilizări care se lansează și rulează pe suportul sistemului de operare. Referindu-ne la programele muzicale acestea pot fi împărțite în mai multe categorii: playere media (cele cu care ascultăm muzică în mod obișnuit pe calculator), programe de notație muzicală, programe de înregistrare și editare audio, programe de înregistrare și editare MIDI. Pot fi folosite și programe de prezentare (Open Office Presentation sau Microsoft Powerpoint) sau editare fișiere .swf (flash) pentru lecții în care este necesară prezentarea datelor și audiția (istoria muzicii și nu numai). Pentru lecțiile de prezentare și pentru teste interactive se poate folosi și platforma de învățare AeL (Advanced electronic Learning), implementată de câțiva ani în școlile din România.

Voi da în continuare câteva exemple de programe și aplicații care pot fi folosite și pot ușura procesul de educație la orele de muzică. Trebuie menționat însă că numărul acestora este foarte mare, în continuă dezvoltare și greu de evaluat. În consecință, exemplele propuse de mine pot fi completate și filtrate după nevoile și preferințele fiecărui profesor de educație muzicală. Astfel, aplicații din mai multe categorii și pentru mai multe sisteme de operare (Windows, Linux, MacOS, Android) pot fi:

- **jetAudio – player media**
  Dezvoltator: COWON America Inc.
  Pagina web: http://cowonamerica.com
  Licență: Gratuit pentru versiunea *basic*
  Sistem de operare: Windows

- **Amarok – media player**
  Dezvoltator: comunitatea Linux
  Pagina web: http://amarok.kde.org
  Licență: GNU (gratuit)
  Sisteme de operare: Linux, Mac OS X, Windows

- **Sibelius 7 plus AudioScore ultimate – notație muzicală**
  Dezvoltator: Sibelius Software Ltd. (o subdiviziune a Avid Technology)
  Pagina web: http://sibelius.com
  Licență: €689.00
  Sisteme de operare: Windows, Mac OS X

- **Finale – notație muzicală**
  Dezvoltator: MakeMusic, Inc
  Pagina web: http://finalemusic.com
  Licență: $600
  Sisteme de operare: Windows, Mac OS X

- **Anvil Studio – înregistrare multitrack de fișiere MIDI (MIDI sequencer)**
  Dezvoltator: Willow Software
  Pagina web: http://anvilstudio.com
  Licență: versiunea de bază gratuită, cu extensii plătite
  Sistem de operare: Windows

- **Dirk's Metronome – *metronom clasic***
  Dezvoltator: Dirk's Projects
  Pagina web: http://dirksprojects.nl
  Licență: gratuit
  Sistem de operare: Windows

- **Weird Metronome – *metronom modern (mașină de ritm)***
  Dezvoltator: David Johnston
  Pagina web: http://pinkandaint.com/weirdmet.shtml
  Licență: gratuit
  Sistem de operare: Windows

Scanned with OKEN Scanner

•**Virtual Piano – *pian virtual***
Dezvoltator: Pablo Software Solutions
Pagina web: http://pablovandermeer.nl
Licență: gratuit
Sistem de operare: Windows

•**Drumstick virtual piano**
Dezvoltator: comunitatea Linux
Licență: gratuit
Sistem de operare: Linux

•**Dragonii salvează țara muzicii – *joc educațional***
Dezvoltator: Erc Press
Pagina web: http://ercpress.ro
Licență: 12,80 Lei
Sistem de operare: Windows

•**VLC media player – *player media***
Dezvoltator: VideoLAN Project
Pagină web: http://videolan.org
Licență: gratuit
Sisteme de operare: Linux, Windows, Mac OS X

•**NoteEdit**
Dezvoltator: comunitatea Linux
Licență: gratuit
Sistem de operare: Linux

•**MuseScore**
Dezvoltator: comunitatea Linux
Licență: gratuit
Sistem de operare: Linux

•**Rosegarden – MIDI editor**
Dezvoltator: comunitatea Linux
Licență: gratuit
Sistem de operare: Linux

•**Solfege**
Dezvoltator: comunitatea Linux
Licență: gratuit
Sistem de operare: Linux

•**RhythmLab**
Dezvoltator: comunitatea Linux
Licență: gratuit
Sistem de operare: Linux

•**Music Theory Academy**
Licență: gratuit
Sistem de operare: Android

•**Musical Lite**
Licență: gratuit
Sistem de operare: Android

După cum se observă, programele pentru Linux abundă şi ca număr şi ca varietate, un atu major al acestora în comparaţie cu cele pentru Windows fiind acela că pot fi folosite sub licență GPL (gratuite). O listă impresionantă cu programe educaţionale pentru muzică puteți găsi la http://linux-sound.org/mut.html.

Lucrarea de față a fost gândită şi concepută ca un ghid în utilizarea mijloacelor moderne de educaţie, în special a calculatorului. Selecţia de programe făcută reprezintă o foarte mică parte din aplicaţiile disponibile pe internet sau în magazine, referitoare la muzică. Exemplele au fost alese după o lungă perioadă de testare şi lucru efectiv cu acestea, lista inițială fiind mai mare. Sper că prezentarea acestora este folositoare profesorilor de educaţie muzicală (şi nu numai) şi va stârni interesul acestora pentru folosirea mijloacelor moderne de educaţie la orele de curs.

Scanned with OKEN Scanner

Este un început pentru toți, ne vom strădui să utilizăm cât mai eficient aceste posibilități. Mijloacele de învățământ sunt considerate instrumente pedagogice care, interpunându-se între logica științei și logica elevului, înlesnesc comunicarea dintre profesor și elevi și dezvoltă capacitatea celor din urmă de a înțelege realitatea și de a acționa asupra ei.

Utilizarea unor sisteme de mijloace de învățământ într-o activitate didactică trebuie să răspundă unei finalități pedagogice bine precizate, să influențeze favorabil activitatea de învățare a elevilor, deci, să contribuie la realizarea obiectivelor educaționale prestabilite.

BIBLIOGRAFIE

CARNOY, Martin, Liza LOOP – *Informatique et education: quel est la role de la recherche internationale?*, Rapport sur le Colloque Stanford - UNESCO, 10-13 mars 1989, Stanford University School of Education

DONOSE, Vasile – *Imaginarul real*, Bucureşti, Editura Muzicală, 2004

GAGIM, Ion – *Ştiinţa şi arta educaţiei muzicale*, Chişinău, Editura ARC, 1996

GRANDBASTIEN, Monique (Universite de Nancy) – *IT in teacher training in France*, în: *Journal of Computer Assisted Learning*, vol. 11, no. 1/March 1995

HESS, Rudolf Karl – *A new model of computers and technology in education*, în: *Technology and Teacher Education Annual*, Virginia, 1992

LANDSHEERE, Gilbert de – *Formation des enseignants a l'EAO: vers un controle de qualite des didacticiels*, în: *Education permanente*, 1985

OWSTON, Ronald D. – *Professional development in transition: A Canadian provincial case study*, în: *Journal of Computer Assisted Learning*, vol. 11, no. 1/March 1995

PELGRUM, Willem Johann – *Cercetarea internaţională despre utilizarea calculatoarelor în învăţământ*, în: *Perspective*, vol. XXII, nr. 3 (83), 1992

PETTINI, Aldo – *Metode moderne în educaţie*, Bucureşti, Editura CDEC, 1994

SAKAMOTO, Tatsuma, John GARDNER – *Information in teacher education in Japan*, în: *Journal of Computer Assisted Learning*, vol. 11, no. 1/March 1995

URMĂ, Dan – *Acustică şi muzică*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1982

VATTIMO, Gianni – *La societa transparente*, Italy, 1989

WATSON, Deryn M. – *An evaluation of the impact of Information Technology on children's achievements in primary and secondary schools*, London, King's College, 1993

*** *The International Journal of Music Education* – publicaţie trimestrială on-line editată cu ajutorul *International Society for Music Education*

Scanned with OKEN Scanner

MINIATURA INSTRUMENTALĂ CU PROGRAM ÎN CREAȚIA LUI MIHAIL JORA

Profesor **Cristiana Lazăr**
Liceul de Arte *Victor Giuleanu*, Râmnicu Vâlcea

Mihail Jora a fost una dintre personalitățile care a dominat viața muzicală românească a primei jumătăți a secolului XX. Talentul remarcabil şi pregătirea muzicală au făcut posibilă apariția unui impresionant număr de lucrări, multe dintre ele premiate. Manifestând o predilecție pentru cromatizare, el își evidențiază discursul prin creionarea identității naționale în sonorități noi, moderne.

Pentru Mihail Jora, pianul a fost prietenul căruia i-a încredințat ştiința sa componistică şi i-a dăruit talentul său expresiv. Limbajul componistic este evoluat şi conține străluciri melodice, polifonice, armonice, o multitudine de ritmuri, suprapuneri de registre. *Astfel, la Mihail Jora, pianul răspunde cu generozitate bunei sale scrieri. În urma unor căutări profunde, Jora a găsit într-un mod firesc, expresia uşor de perceput: de melancolie, dramatism, ironie fină şi sarcastică, adaptare la gustul epocii şi rememorări ale unor perioade trecute dar nemuritoare în timp (cum ar fi perioada romantică) dar şi exprimări vizionare, abstracte (serial-dodecafonice). Muzica lui se adresează unui ascultător cultivat, care este iubitor de rezonanțe sonore*[137].

Un model al clarității exprimării şi al dexterității sale formale îl constituie şi suita pianistică *Poze şi pozne, opus 25*, destinată în scopuri pedagogice, dar având o mare valoare artistică datorită frumuseții ei, *copiilor talentați.*

Mihail Jora izbuteşte să dea, în suita sa, prestigiu unui gen destul de compromis prin didacticism şi platitudine. Cele opt piese, din care se constituie caietul, au un puternic relief artistic şi o remarcabilă putere de emoție[138].

Cele opt *Poze şi pozne* cuprind o gamă variată de stări afective, un amestec ingenios al fiorului liric cu elemente de pastel şi de umor. Ele poartă titluri diferite, ca: *La gura sobei, Din amintirile tuşei Catinca, Tranca-fleanca, Poveste, Trece oastea lui Papuc, În scrânciob, Pe gânduri* şi *Grivei aleargă după coada lui*, având melodia, armonia şi formulele cadențelor de structură modală, cu ritmica şi indicațiile de mişcare (repejor, mişcat, iute ş.a.) ce trezesc o vibrație românească puternică menită să trezească emoția.

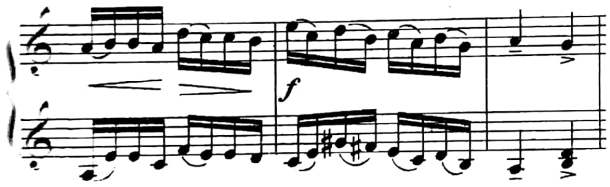
[137] George Sbârcea, *Mihail Jora*, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1969.
[138] *Ibidem*, p. 203.

Scanned with OKEN Scanner

Mihail Jora asigură culoare ideii muzicale, care tălmăceşte într-o formă variată emoţia vârstei copilăriei. Ritmul câtorva dintre piese, dar mai ales pulsaţia de *perpetuum mobile* din *Tranca-fleanca* sau din *Grivei aleargă după coada lui*, alternat cu momentele de meditaţie care acordă pianului posibilitatea unei exprimări diverse, conferă întregii suite un caracter distinct. Predilecţia compozitorului pentru o armonie bogată a condus către o scriitură instrumentală elaborată, care solicită micilor interpreţi folosirea imaginaţiei şi atenţia la substanţa folclorică ce acordă pieselor *valoarea unei iniţieri artistice în lumea melodiei româneşti*. Ele au, totodată, rostul unei familiarizări a viitorilor pianişti cu formele mici de *lied* şi de *scherzo* sau cu structura polifonică a muzicii, aşa cum o face, bunăoară, piesa *Grivei aleargă după coada lui*, care este un canon pe două voci compus pe un motiv românesc. Substanţa populară este, de asemenea, folosită în melodica acestei miniaturi, prin inflexiuni româneşti.

O prezenţă continuă a nuanţărilor din miniatura pentru pian este jocul dinamic, ce pare uneori preluat din folclor – de exemplu accentuarea acordului final din cadenţele intermediare, cum se întâmplă în piesa *Tranca-fleanca*:

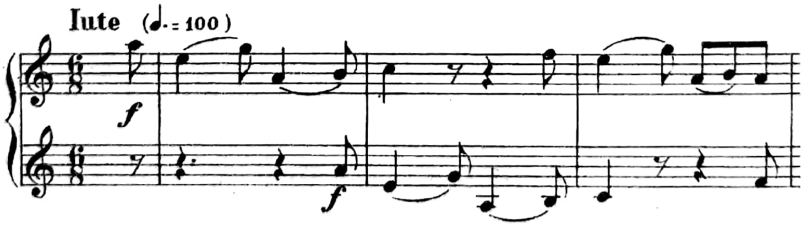
Ex. 1



precum şi o anumită frecvenţă a finalurilor încheiate în sonorităţi mici sau în *diminuendo*-uri.

Configuraţiile de tip modern creează o anumită gestică a metamorfozărilor ce pot fi întâlnite în unele lucrări cu caracter pedagogic.

Ex. 2

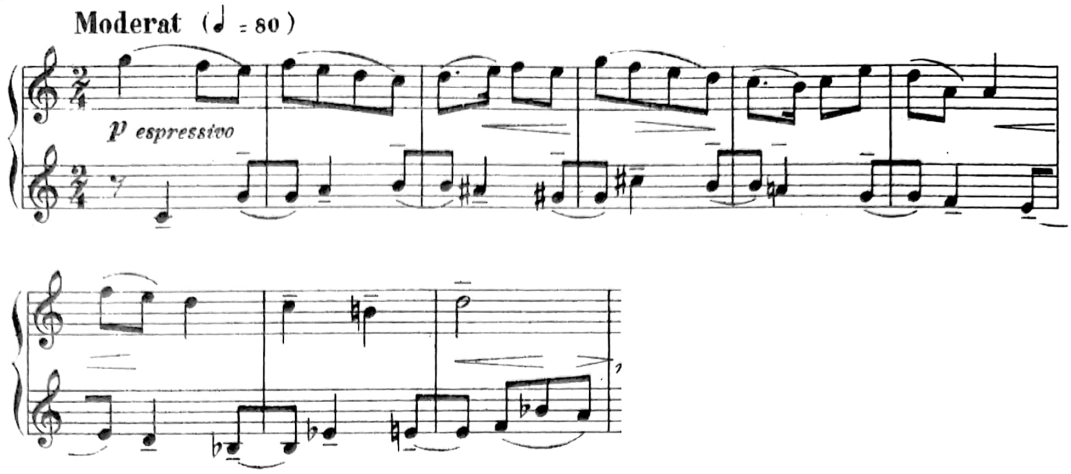


Mai puţin frecvent, se întâlnesc la Mihail Jora melodiile cu conţinut cantabil. Expresivitatea este realizată prin melodii de tip vocal, asemănătoare cu cele din miniatura *Pe gânduri*[139], în care intervalele diatonice şi ambitusul restrâns sunt predominante.

[139] Ilinca Dumitrescu, *Mihail Jora, studii şi documente*, vol. I, Bucureşti, Editura Muzicală, 1995, p. 173.

Scanned with OKEN Scanner

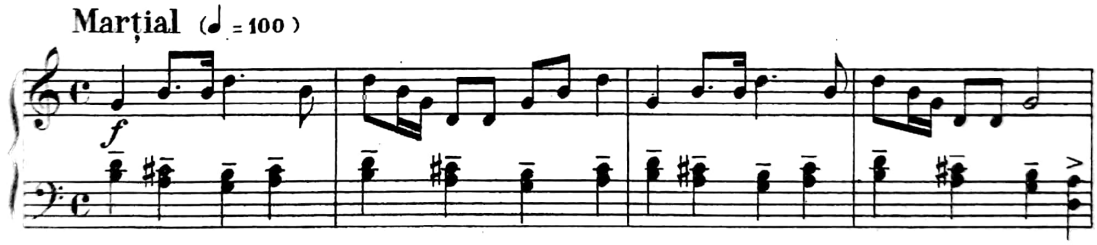
Ex. 3



Se poate remarca originalitatea compozitorului în expunerea melodiilor. Sunt diverse expuneri ale vocilor, de la polifonia de început a unisonului şi simpla tratare polifonică a vocilor, până la contrapunctul dublu din *Trece oastea lui Papuc*[140] sau canonul din *Grivei aleargă după coada lui*[141].

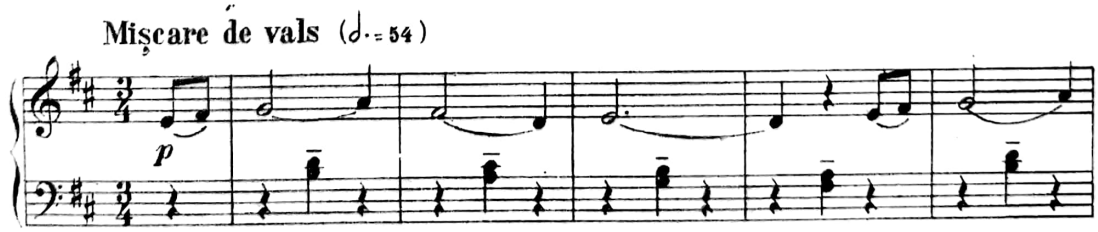
Intonațiile de fanfară din marşul *Trece oastea lui Papuc* aduc în conştiința micilor pianişti, dar şi a ascultătorilor, imaginea oraşelor de provincie. Această miniatură de tip modern are un caracter pedagogic, confirmându-se astfel încadrarea firească a limbajului compozitorului în limbajul epocii. Efectele dinamice conferă vitalitate desfăşurărilor prin promovarea unei înnoiri continue. Evidențierea planurilor suprapuse include şi diferențierile dinamice.

Ex. 4



Ritmica folosită aduce o dinamică nouă. Imaginile prezentate ne conduc către melancolia *...amintirilor tuşei Catinca.*

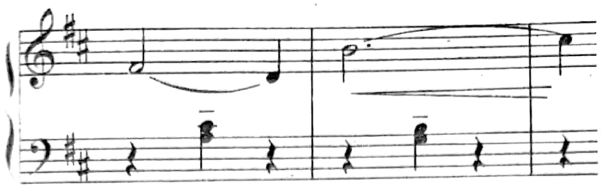
Ex. 5



[140] În care apare de la început până la sfârşit un canon la octavă la vocile superioare, în mişcare directă, la distanță de pătrime, în timp ce basul creează înveşmântarea armonică în genul prin mers cromatic, întrerupt uneori de salturi ce depăşesc octava.

[141] Din *Poze şi pozne*, caietul I.

Scanned with OKEN Scanner



Pentru literatura pianistică românească, ciclul de 22 miniaturi înseamnă trepte de evoluție didactică în studiul tehnic şi expresiv al pianului, pè care Mihail Jora îl sugerează cu o deosebită gamă de mijloace componistice. Sunt, astfel, uşor de observat şi clarificat probleme ritmice, de expresivitate melodică, armonică, de nuanțare, de frazare, de agilitate, de pedalizare.

Mihail Jora a fost atât de mulțumit de acest joc al său şi atât de convins de utilitatea lui pentru educația muzicală a copiilor, încât l-a reluat în două rânduri, o dată în 1959, compunând un nou caiet de poze şi pozne hazlii, subintitulat *Scene domestice pentru pian*, *opus 41*, apoi, în 1963, *Scene de şcoală pentru pian*, *opus 48*, adresate unor pianişti aflați încă tot în faza primei lor pregătiri tehnice, dar mai înaintați. De altfel, de la primul caiet până la ultimul dintre ele, scriitura instrumentală relevă o completare gradată şi atent urmărită de compozitorul şi pedagogul Mihail Jora, care a dat fiecăreia din suitele sale pentru copii un conținut de sine stătător.

BIBLIOGRAFIE

SBÂRCEA, George – *Mihail Jora*, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1969

DUMITRESCU, Ilinca – *Mihail Jora, studii şi documente*, vol. I, Bucureşti, Editura Muzicală, 1995

Scanned with OKEN Scanner

DIN LUMEA COPIILOR
20 MINIATURI PENTRU PIAN DE ANATOL VIERU

Profesor drd. **Loredana Elena Marus**
Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă*, Iași
Conducător științific, Prof. univ. dr. **Gheorghe Duțică**

Compozitorul Anatol Vieru s-a remarcat în peisajul muzicii româneşti printr-un număr mare de lucrări, de la cele de tip miniatural până la cele simfonice sau opere. Creația sa este una originală şi complexă şi demonstrează o adevărată măiestrie componistică, fiind deosebit de apreciată.

Preocupat de concepția componistică a lui G. Enescu, B. Bartók, O. Messiaen, operele lui Anatol Vieru scot la iveală o gândire postmodernă, apelând la o tehnică muzicală corespunzătoare, ce se bazează pe raporturi esențiale, proprii limbajelor tonale, modale şi seriale. Aşadar, opus-urile sale reprezintă momente de referință în literatura muzicală a veacului trecut, atât națională, cât şi universală, ce dovedesc o dorință de autentic şi echilibru, cu o maximă rigoare, obținută cu ajutorul matematicii şi logicii.

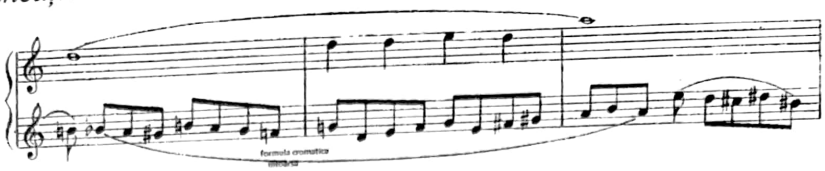
Volumul ***Din lumea copiilor*** conține *20 de miniaturi pentru pian* şi este dedicat copiilor. Titlurile pieselor sunt deosebit de sugestive şi conțin o serie de momente şi jocuri care se petrec în viața unui copil în decursul unei zile, de la răsăritul soarelui până la apus. Manifestările de joc au un caracter dinamic, cu rolul de a stimula imaginația celor mici, de a le dezvolta creativitatea şi personalitatea.

Înainte de a intra în laboratorul de creație al compozitorului, vom reda titlurile pieselor: *Dimineața*; *Chitara mecanică*; *Iepuraşul, bun prieten*; *Ursulețul cu părul creț*; *Câinele şi pisica*; *Maimuțele*; *Cântec simplu*; *Căluțul de lemn*; *Intrarea la circ*; *Clovnul*; *Păsărica chinezească*; *Vasilache*; *Sfârleaza*; *Tabu!*; *Trenuțul deraiază*; *Buba*; *Mingea în trei culori*; *Cântecul de leagăn al bunicii*; *La porțile somnului*; *Noaptea*.

Materialul sonor este unul deosebit de complex, intens cromatizat (uneori până la atingerea totalului cromatic), cu numeroase zone de incertitudine modală. Vieru preferă modalismul de factură cromatică încă de la prima miniatură, ce anunță momentul inițial al zilei: *Dimineața*. Aceasta evoluează într-o scriitură aerisită, confuză modal datorită dublelor ipostaze ale treptelor, cu numeroase formulte cromatice întoarse.

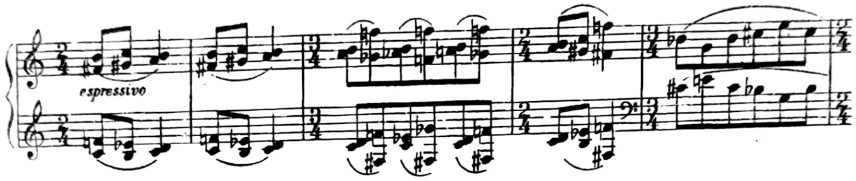
Scanned with OKEN Scanner

Ex. 1 *Dimineața*

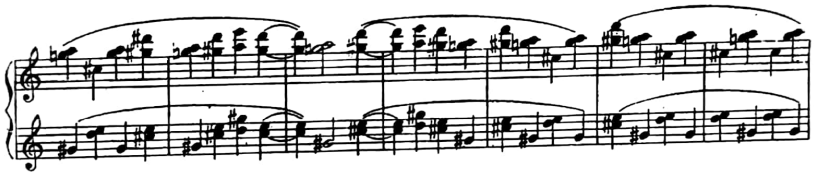


Rămânem în aceeași zonă și menționăm alte patru miniaturi, ce se desfășoară sub caracteristicile modalismului cromatic: *Iepurașul, bun prieten*, *Ursulețul cu părul creț*, *Maimuțele* și *Clovnul*. Preferința compozitorului pentru ciocnirile de secunde, intervale disonante, clustere reiese clar din exemplele de mai jos; se observă, de asemenea, evoluția celor două planuri prin mișcare contrară sau paralelă.

Ex. 2 *Iepurașul bun prieten*

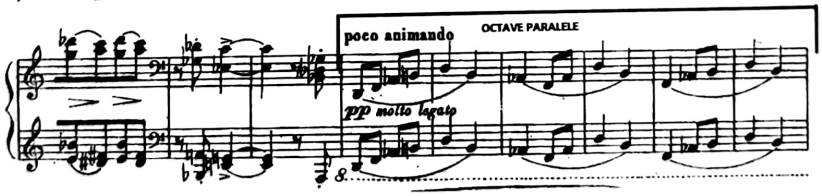


Ex. 3 *Clovnul*



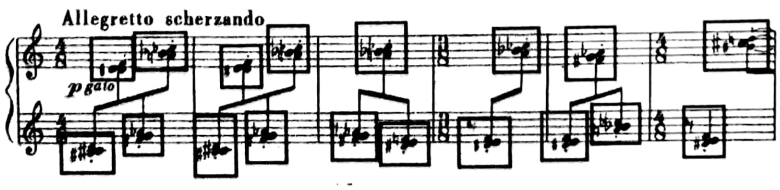
Pentru a-și exprima intenția cât mai precis în plan muzical, compozitorul apelează la diferite mijloace sonore ce au menirea de a susține titlul și, implicit, de a dezvolta imaginația interpretului. Astfel, ursul este sugerat prin plasarea discursului în registrul grav al pianului, aproape pe toată întinderea celei de-a patra miniaturi, într-o scriitură de tip polifonic, cu pararelisme de octave.

Ex. 4 *Ursulețul cu părul creț*



Veselia sugerată de titlurile *Maimuțele* și *Vasilache* se materializează în plan muzical printr-o scriitură **quasi-toccata**, într-un tempo mișcat, unde se impun sonoritățile de tip *cluster*.

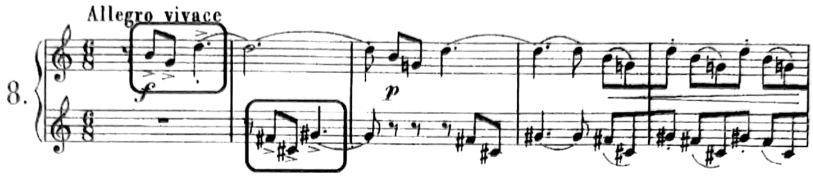
Ex. 5 *Maimuțele*



Scanned with OKEN Scanner

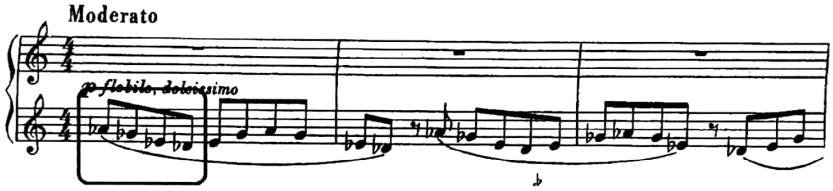
În acest volum de miniaturi, Anatol Vieru apelează şi la sistemele primare de organizare a materialului sonor, precum **oligocordiile**. De pildă, în incipitul piesei *Căluţul de lemn* sunt suprapuse două **tritonii** diferite, ce se repetă obsesiv.

Ex. 6 *Căluţul de lemn*



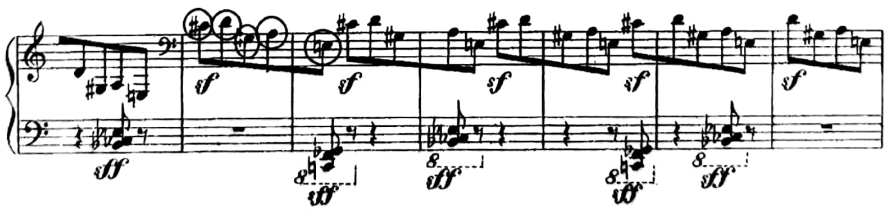
Enunţul monodic din *Păsărica chinezească* se desfăşoară în limitele unei **tetratonii** pe clapele negre (re bemol–mi bemol– sol bemol–la bemol).

Ex. 7 *Păsărica chinezească*



Nu mai puţin lipsită de importanţă ni se pare menţionarea structurilor simetrice care sunt prezente în acest volum. Vom oferi în cele ce urmează un fragment din *Trenuţul deraiază*, unde se observă în planul superior prezenţa unei **pentatonii hemitonice** pe *mi* (**3 1 3 1** - mi-sol diez-la-do diez-re, care prin adiţie va deveni **palindrom** – structură simetrică cu axă interval – **3 1 1 3 1**).

Ex. 8 *Trenuţul deraiază*

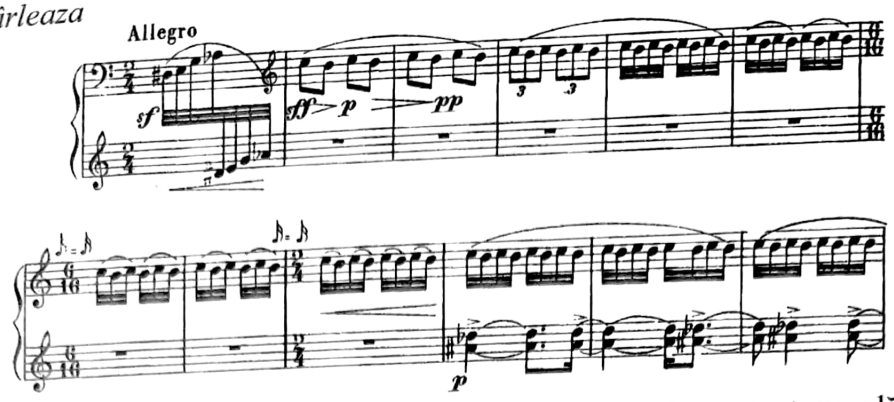


Unul din principiile muzicale care domină miniaturile lui Anatol Vieru este cel de tip **repetitiv**, prin care anumite microstructuri sunt reluate în mod obsesiv, desigur, în funcţie de conţinutul semantic al pieselor respective.

În *Sfârleaza*, materialul are la bază un conduct melodic mixturat (redus la structura unei bicordii în discant), care angrenează totodată repetiţia şi la nivelul parametrului ritmic, printr-o densificare progresivă a formulelor, ce duce la *accelerando* ritmic, cu trecere de la binar la ternar.

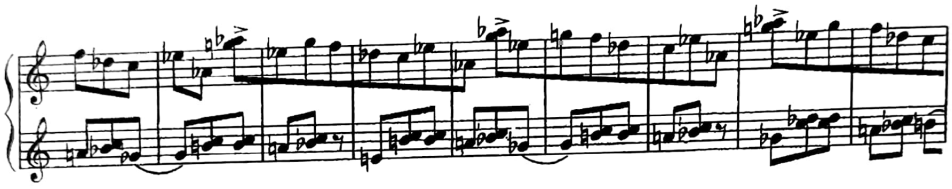
Scanned with OKEN Scanner

Ex. 9 *Sfârleaza*

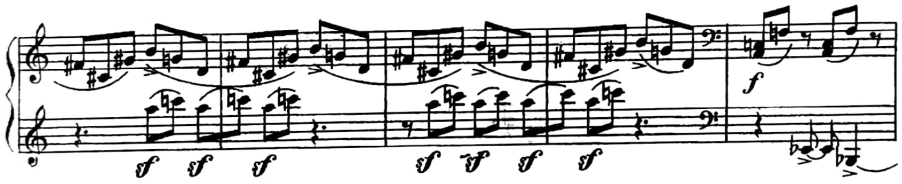


Şi dacă tot am menţionat mai sus de latura ritmică, este important sa adăugăm că uneori, repetiţiile unor microstructuri conduc la poliritmii foarte interesante, după cum observăm în următoarele exemple.

Ex. 10 *Chitara mecanică*

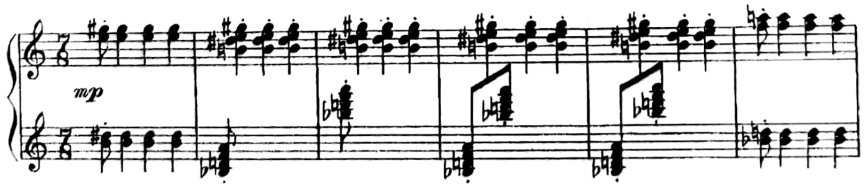


Ex. 11 *Căluţul de lemn*



Compozitorul utilizează o gamă vastă de acorduri, de la trisonuri până la cele complexe (cvartacorduri, acorduri cu none etc). În miniatura *Mingea în trei culori* o poziţie dominantă o ocupă acordurile cu septimă.

Ex. 12 *Mingea în trei culori*

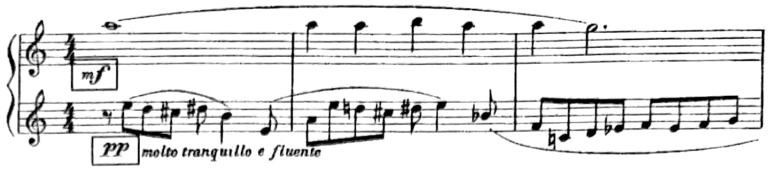


Cu privire la categoriile sintactice, materialul sonor are la bază atât scriitura omofonă, cât şi polifonia de tip imitativ, unde contrapunctul dublu (inversarea planurilor) este mai mult decât evident.

Legat de dinamică, paleta de nuanţe pe care o întrebuinţează este una foarte variată. Au loc schimbări bruşte de la *forte* la *piano*, precum şi sincronizări de nuanţe opuse, aşa cum întâlnim în debutul volumului (planul superior – *mf*; planul inferior – *pp*).

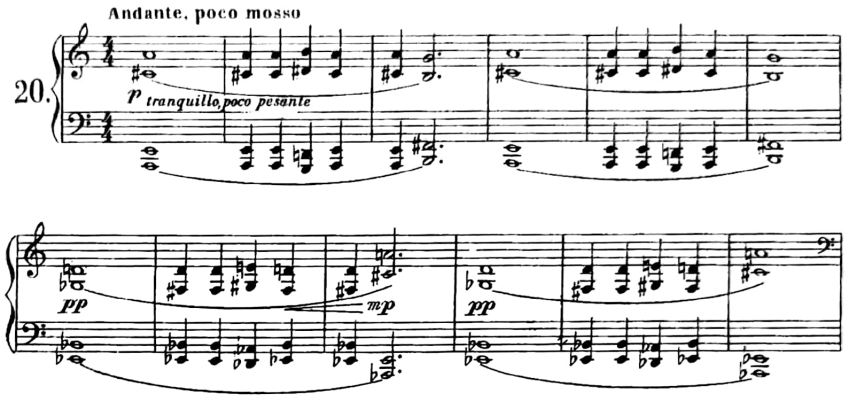
Scanned with OKEN Scanner

Ex. 13 *Dimineața*



În ultima piesă, sonoritatea se stinge treptat, în registrul mediu şi cel grav al pianului, după cum sugerează şi titlul.

Ex. 14 *Noaptea*



Tempo-urile sunt contrastante de cele mai multe ori între piese, astfel încât tinerii interpreți au parte şi de momente de calm printre clipele pline de veselie.

În concluzie, cele 20 de miniaturi constituie un întreg şi autentic arsenal de manifestare desăvârşită a creativității copiilor, oferind un adevărat prilej de activitate artistică. Aceasta este viziunea unei zile perfecte, de joc şi voie bună, pe care Anatol Vieru o transpune atât de original în paginile volumului.

BIBLIOGRAFIE

BERGER, Wilhelm Georg – *Dimensiuni modale*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1979

BUCIU, Dan – *Elemente de scriitură modală*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1981

FIRCA, Gheorghe – *Structuri şi funcții în armonia modală*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988

HERMAN, Vasile – *Aspecte modale în creația românească contemporană*, în: *Studii de muzicologie*, vol. 3, Bucureşti, Editura Muzicală, 1967

VIERU, Anatol – *Cartea modurilor*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1980

VIERU, Anatol – *Elemente ale unei teorii generale ale modurilor*, Revista *Muzica*, Bucureşti, nr. 8, 1966

Scanned with OKEN Scanner

EDUCAȚIA PRIN MUZICĂ ÎN ANTICHITATE

Lector dr. **Bogdan Constantin Neculau**
Universitatea *Alexandru Ioan Cuza* Iaşi
Inspector pentru educație permanentă, Inspectoratul Şcolar Județean Iaşi

Studiul de față își propune să evidențieze rolul muzicii în educația propusă în spațiul Orientului Antic şi al Greciei Antice. În ambele situații putem vorbi, fără doar şi poate, de paradigme educaționale. Vom întâlni muzica, fie în calitate de metodă de predare a cunoştințelor din toată domeniile (India Antică), fie în calitate de materie de sine stătătoare sau tratată în manieră interdisciplinară (în Grecia Antică care, prin gânditorii ei, a dat, mai întâi contemporanilor, apoi epocilor următoare, precepte educative, unele dintre ele de o actualitate ce impresionează).

Informații cu privire la demersul nostru investigativ regăsim la India Antică (pentru Orient), la Platon şi Aristotel (pentru Grecia).

Orientul antic

Vreți să ştiți dacă o țară e bine condusă şi are bune moravuri?
Ascultați-i muzica!
Confucius

Educația în Orientul Antic se făcea în funcție de anumite categorii sociale reprezentative. Statele considerate a fi pus o piatră importantă la temelia culturii şi civilizației Orientului Antic, a Antichității în general, sunt Egiptul, India şi China. Aceste civilizații, nedescoperite în toată splendoarea lor nici până acum, aveau să înființeze instituții de învățământ foarte de timpuriu – câteva milenii înainte de Hristos[142]. Ne vom referi, în mod special, la şcolile Indiei antice, unde predarea se făcea exclusiv cu ajutorul muzicii.

Indienii prețuiau mult instrucția pe care o considerau o a doua naştere. Cei instruiți aveau un loc special în societate şi se bucurau de aprecierea şi de respectul semenilor. Aceasta o aflăm şi din poemul indian *Mahabharata*:

[142] Platon îl aprecia foarte mult pe Socrate. *Mulțumesc zeilor*, scria el la un moment dat în *Apologia* sa, *că m-am născut grec şi nu barbar; bărbat şi nu femeie; liber şi nu sclav. Dar mai ales, le mulțumesc că m-am născut în veacul lui Socrate.* (*Cf.* I. Gh. Stanciu, *O istorie a pedagogiei universale şi românești până la 1900*, București, Editura Didactică şi Pedagogică, 1977, *Apud*: Platon, *Apologia lui Socrate*, în: *Opere*, vol. I, București, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, 1974 (traducere în limba română de Francisca Băltăceanu).

Scanned with OKEN Scanner

Cel care-nvață multe, se naşte a doua oară,
Prin toate câte ştie, de două ori născut e,
Iar cel ce dormitează pierdut în neştiință,
E-asemenea dobitoacelor pe lume[143].

În acest spațiu, al Indiei Antice, întâlnim o preocupare specială pentru instruirea în şcoli a fiilor clasei dominante. Şcolile apar de timpuriu, cercetătorii vorbind de existența unor instituții de învățământ superior pe teritoriul Indiei încă din mileniile II-I î.Hr. Aceste universități ar fi fost situate în pădurile din apropierea oraşelor. Aici, elevii se adunau în jurul unor profesori renumiți, care îi instruiau în diverse domenii. O astfel de universitate ar fi existat la Taxila, în nord-vestul Indiei, aici aflându-se, pentru multă vreme, centrul ştiințific al brahmanilor şi, mai apoi, al budiştilor.

La vechii indieni nu exista o demarcație precisă între cunoştințele profane şi cele religioase predate elevilor ci, mai degrabă, putem vorbi de o împletire a acestora. Ca domenii de studiu întâlnim astronomia, care se îmbina cu astrologia, medicina, care se împletea cu magia, vracii indieni fiind, de cele mai multe ori, şi vrăjitori desăvârşiți (purtau numele de şamani), dar şi matematica. Se acorda o atenție deosebită şi studierii limbii sanscrite. Aceasta era limba în care erau scrise *Vedele*, dar care nu se mai vorbea, având statut de limbă moartă. În schimb, cunoaşterea limbii sanscrite era o garanție pentru dobândirea fericirii eterne. Dar, cum foarte puțini aveau acces la *Vede*, şi ne referim aici în special la castele superioare, puțini dintre indieni ajungeau să cunoască limba sanscrită.

Învățământul indian era, aşadar, un monopol al claselor înalte, în special al brahmanilor. Instruirea dura mai mulți ani, iar predarea-însuşirea cunoştințelor se făcea, la fel ca în toate statele Orientului Antic, pe bază de memorare mecanică. Elementul novator în India era acela că predarea se făcea pe bază de cântec. Profesorul, numit guru, expunea elevilor materia sub formă de cântec, indiferent de domeniul în care se încadrau cunoştințele transmise, iar aceştia repetau în cor, de câte ori era necesar, până când ultimul elev memora totul.

Indienii practicau şi o formă monitorială de organizare a învățământului, atunci când numărul elevilor era foarte mare. Forma monitorială, folosită şi în cadrul pedagogiei creştine de mai târziu (Mântuitorul care îi trimite pe Apostoli la propovăduire – *Drept aceea, mergând, învățați toate neamurile, botezându-le în le în numele Tatălui şi al Fiului şi al Sfântului Duh, Învățându-le să păzească toate câte v-am poruncit vouă, şi iată Eu cu voi sunt în toate zilele, până la sfârşitul veacului* – Matei 28, 19-20), dar şi în epocile următoare, dăinuie până astăzi în unele sisteme

[143] Platon considera Geometria un domeniu fundamental. La intrarea în Akademia sa, te întâmpina inscripția *Medeis Ageometretos eisito* (în traducere liberă - *Prezentați geometria la intrare*). *Cf.* Theofil Simenschy, *Cugetări şi percepte morale din Mahabharata*, Bucureşti, Tipografia Valuna, 1941.

Scanned with OKEN Scanner

educaționale. Aceasta presupune ca elevii cu abilități deosebite să-i învețe și pe cei care nu asimilează totul la școală sau care nu pot participa la cursuri.

Locul muzicii în gândirea despre educație a lui Platon și Aristotel

Muzica educă dragostea pentru frumos,
oferă un suflet universului, aripi minții, zbor imaginației și viață oricui.
Platon

Platon (427-347 î.Hr.), elev și continuator al lui Socrate într-ale filosofiei și profesor al lui Aristotel, considerat a fi culmea cea mai înaltă a filosofiei elene[144], este important prin concepția sa despre educație și filosofie.

S-a născut într-o familie nobilă și bogată și a beneficiat de o educație aleasă. Se axează pe filosofie, spre binele omenirii întregi, cum însuși avea să mărturisească[145]. De ce ? Pentru că își dă seama că *literatura lâncezea...tragedia murise...știința, din lipsă de noi experimente și descoperiri, se dedicase clasificării didactice a celor existente deja*[146]. Filosofia era însă o variantă de abordat, pentru că Socrate crease deja o *școală*. În plus, avea și o datorie morală să-i continue lucrarea, fiindu-i elev și asistând, cu regret, la moartea maestrului, pe care nu reușește să o împiedice.

În vederea răspândirii ideilor sale, Platon a creat, în anul 388 î.Hr., cunoscuta școală *Akademia*, pe care a condus-o până la sfârșitul vieții (347 î.Hr.). Dacă aici s-a ocupat de educație și instrucție în mod practic, în mod teoretic a tratat aceste probleme în dialogurile *Republica*, *Legile* și *Menon*.

Educația, după Platon, este o *artă a răsucirii* ființei umane către imperiul valorilor absolute. Arta răsucirii *pune problema în ce fel se va obține transformarea cea mai eficace și rapidă a sufletului. Nu-i vorba de a-i sădi simțul văzului, ci de a-l face să vadă pe cel ce are acest simț, dar nu a fost crescut cum trebuie si nici nu privește unde ar trebui*[147]. De asemenea, el considera ca scop principal al educației, desăvârșirea morală (virtutea), educația fiind cea care ne face să urâm ce trebuie urât și să iubim ce trebuie iubit. Platon cerea ca, prin educație, să se dea trupului și sufletului perfecțiunea de care sunt capabile prin naștere (apare aici ideea educației diferențiate). Totuși, *în procesul formării omului, Platon pune pe primul plan nu grija pentru corp, ci grija pentru suflet întrucât, precizează el, nu corpul face sufletul bun, ci sufletul-prin virtuțile sale poate da corpului gradul de perfecțiune cel mai înalt posibil*[148].

---

[144] Nicolae Balcă, *Istoria filozofiei antice*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1982.
[145] Diogenes Laertius, *Despre viețile și doctrinele filosofilor*, (traducere în limba română de Constantin Balmuș), Iași, Editura Polirom, 2001.
[146] Idro Montanelli, *Istoria grecilor*, București, Editura Artemis, 1996, p. 269.
[147] Plato, *The Republic of Plato*, traducere în limba engleză de Alan Bloom, New York, Basic books, 1968, p. 317.
[148] Constantin Cucoș, *Educația religioasă. Conținuturi și forme de realizare*, Iași, Editura Polirom, 1996, p. 17.

Scanned with OKEN Scanner

Ţinând seama de însemnătatea educaţiei, aceasta trebuie să aibă un caracter de stat şi trebuie să se deruleze, cel puţin în cazul claselor conducătoare, pe parcursul întregii vieţi. Vorbim, aşadar, de o etapizare a unei educaţii permanente. Astfel :

- până la vârsta de 7 ani, principala activitate a copilului este jocul, în special acel joc care dezvoltă virtutea curajului, iar principalul educator este doica. Doica trebuie să se implice afectiv în educaţia copilului, prin cânt şi prin vorbă. Ca şi Sfântul Vasile cel Mare, mai târziu, Platon dovedeşte, prin stabilirea traseului educativ pentru această categorie de vârstă, abilităţi de fin psiholog şi de cunoaştere a particularităţilor fizice, psihice şi intelectuale ale copilului. Tot în această perioadă începe şi educaţia prin gimnastică, care va avea un caracter permanent, desfăşurându-se pe tot parcursul vieţii.
- De la vârsta de 7 ani, copiii sunt educaţi exclusiv de către stat. Platon admite în programul educaţiei cititul, scrisul, socotitul, gramatica, gimnastica şi muzica. Gimnastica trebuia, în concepţia sa, să fie însoţită de muzică. Fără muzică, i-ar fi făcut pe oameni grosieri. Interesant este şi faptul că filosoful nu acceptă muzica de sine stătătoare, deoarece aceasta ar fi provocat moleşeală fizică şi spirituală. O educaţie armonioasă s-ar fi putut face doar prin îmbinarea muzicii cu gimnastica[149].
- Între 10-16 ani copilul învaţă literele (3 ani) şi lira (3 ani).
- Între 16 şi 20 de ani, adolescentul studiază aritmetica, astronomia şi geometria.
- La vârsta de 20 de ani, tinerii aparţinând primelor două caste sociale (filosofi si străjeri) sunt selectaţi : unii rămân în clasa străjerilor, ceilalţi, cei mai apţi, urmează studiile superioare timp de 15 ani (până la vârsta de 35 de ani), timp în care aprofundează pe o treaptă superioară ştiinţele (10 ani) şi dialectica (5 ani), pregătindu-se pentru conducerea statului.
- Începând cu vârsta de 35 de ani, individul se va îndeletnici cu anumite sarcini în stat pentru ca, după vârsta de 50 de ani, să poată ocupa efectiv funcţia de conducător al statului[150].

Cu privire la educaţia fetelor, trebuie remarcat faptul că ele se bucurau de aceeaşi educaţie ca şi băieţii, chiar dacă rolul femeii în statul lui Platon nu era deosebit. Astfel, femeia era considerată o proprietate comună a tuturor bărbaţilor, neputând fi vorba de egalitate între sexe.

Putem vorbi la Platon, în principiu, de două tipuri de educaţie:

- *Educaţie fizică* (gimnastica în special). Platon este de părere că *tinerii trebuie să capete şi o educaţie întemeiată pe gimnastică...ei trebuie şi în acest fel să fie educaţi încă din copilărie...eu nu cred că un corp vrednic ar putea produce, prin puterea sa proprie, şi un suflet bun; dimpotrivă, cred că un suflet bun poate produce, prin puterea sa, un trup cât se poate de bun*[151].

---

[149] Vezi: Evanghelos Moutsopoulos, *La musique dans l'œuvre de Platon*, Paris, P.U.F., 1959.
[150] Ştefan Bârsănescu, *Istoria Pedagogiei*, Bucureşti Editura Didactică şi Pedagogică, 1974.
[151] Platon, *Republica*, în: *Opere*, vol. V, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, ediţie îngrijită de Constantin Noica şi Petru Creţia, (traducere în limba română de Andrei Ciornea), 1986, p.180.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

- *Educație intelectuală.* Trebuie menționat faptul că aceasta se realizează nu numai prin intermediul științelor, ci și prin meșteșuguri și artă. Nu însă orice fel de artă. Arta aleasă pentru a face educație nu trebuie să zugrăvească pasiunile, frământările sufletești. *Mai întâi, pe cât se pare, trebuie să-i supraveghem pe alcătuitorii de mituri. Dacă compun un mit bun, să-l acceptăm, dacă nu, să-l respingem. Iar apoi, vom convinge dădacele și mamele să povestească copiilor miturile acceptate și să le plămădească sufletele cu ajutorul miturilor, mult mai mult decât trupurile cu ajutorul mâinilor...deoarece copilul nu este în stare să deosebească ceea ce are tâlc de ceea ce nu are; că lucrul întipărit în minte la vârsta aceea rămâne de obicei neșters și neschimbat....Când cineva ar afirma așa ceva despre zei* (că au defecte) *ne vom mânia și nu-i vom da cor poetului și nici nu vom îngădui ca dascălii să folosească astfel de poveşti pentru educația copiilor...*[152] Așadar, rolul dascălilor era și acela de a selecta pentru discipolii lor lectura sau materia de predat. Copilul nu avea maturitatea de a o face, iar părinții nu aveau pregătirea necesară. Tot în categoria educației intelectuale intrau și geometria, matematica, dreptul, muzica[153], astronomia, filosofia etc. Observăm că muzica este întâlnită și în sfera educației intelectuale, dar și a celei fizice.

Este mai mult decât evident faptul că sistemul pedagogic al lui Platon a reprezentat un progres față de trecut. Platon a făcut observații pertinente cu privire la educația pe vârste, la educația morală și estetică (ambele componente ale educației intelectuale), la rolul muzicii în educația intelectuală, dar și fizică, la felul de organizare al învățământului și la conținutul său. Toate, desigur, au fost privite la modul idealist, pentru că Platon însuși a fost un idealist (să nu uităm că este făuritorul unui stat utopic). Dar nu trebuie să uităm faptul că, așa cum sesiza Ștefan Bârsănescu în *Istoria pedagogiei, în decursul secolelor, unele din ideile pedagogice ale lui Platon au influențat pe mulți gânditori și practicieni în domeniul pedagogiei, deoarece la el se găsește în general începutul sistematizării conținutului învățământului – ceea ce mai târziu va constitui* artele liberale – *precum și o aplicare creatoare a metodei socratice*[154]. Platon poate fi considerat autorul primului sistem pedagogic. El a creat un întreg sistem de gândire pe care l-a impus, spre deosebire de alți filosofi, care au avut un efect mai redus asupra urmașilor lor și au strălucit doar prin acuitatea lor intelectuală.

Muzica reproduce însuși caracterul uman.

Aristotel

Aristotel (384-322 î.Hr.). Ideile pedagogice decurg din concepția sa filosofică, ca și la Platon și Socrate. Deși elev al primului, se știe că nu admite în totalitate cu concepțiile maestrului

[152] Platon, *op. cit.*, pp. 146-155.
[153] Vezi: Evanghelos Moutsopoulos, *op. cit.*
[154] Ștefan Bârsănescu, *op. cit.*, p. 30.

său. Punctul de plecare al concepției educative a lui Aristotel îl constituie teza conform căreia omul este un animal social (zoon politikon).

Ca și predecesorii săi, lasă grija educației în seama legiuitorului, chiar dacă nu este de acord cu preluarea totală a obligațiilor de către stat, precum Platon. Totuși, ideea implicării statului în educație se pare că e generală în Antichitate. Chiar și Diogene, filosof pitagorician aproape contemporan cu Aristotel, menționa acerst lucru: *Care este principiul oricărui stat? - Educația copiilor*[155]. Aristotel merge pe aceeași idee. *Nu s-ar putea deci tăgădui, spune el, că educația copiilor trebuie să fie unul din obiectele de căpetenie ale grijii legiuitorului. Pretutindeni unde educația s-a nesocotit, statul a primit din pricina aceasta o lovitură funestă... educația trebuie în mod necesar să fie una și aceeași pentru toți membrii săi; de unde urmează că ea trebuie să fie un obiect al supravegherii publice, iar nu particulare, deși sistemul cel din urmă este mai răspândit și deși astăzi oricine învață pe copiii săi acasă obiectele și potrivit metodelor care îi plac. Cu toate acestea, ceea ce este comun trebuie să se învețe în comun; și este o eroare gravă să se creadă că fiecare cetățean este stăpân pe sine*[156]. Textul îndeamnă la o analiză atentă. Aflăm de aici că deja începea să se răspândească instrucția în familie sau cu profesori particulari, ceea ce înseamnă că teoria lui Platon de a elimina familia din sfera factorilor educativi nu dăduse roade. Statul trebuia să-și exercite influența, în funcție de scopurile și de interesele sale și să coordoneze activitatea educativă, pentru a nu se produce un haos în conținut și metodă. E un principiu cât se poate de actual. Statul a coordonat întotdeauna educația, exercitând o influență mai mică sau mai mare în privința duratei de școlarizare sau a conținuturilor de transmis.

Dacă Platon a înființat *Akademia*, Aristotel este cunoscut în istorie prin înființarea Liceului (*lykeion* în limba greacă înseamnă pădurea lupilor, denumire dată după locul retras în care era așezat). Motivația alegerii acestui loc retras o reprezintă, printre altele, și concepția sa despre repaus, așa cum o aflăm din lucrarea *Politica* din care am citat mai sus.

Ca și mentorul său, Platon, Aristotel propune o educație etapizată astfel:

- Educația începe înainte de naștere, asigurându-i-se viitorului copil un corp sănătos printr-o căsătorie potrivită, cât și prin grija pentru femeia însărcinată.
- Până la vârsta de 7 ani, educația are loc acasă. Aristotel recomandă până la 5 ani, educația prin joc și cântec, între 5-7 ani copiii trebuind să vadă și să asculte ceea ce vor avea de învățat mai târziu. Cu grijă însă pentru forma educației, căci *nu trebuie să se facă un joc din instruirea ce se dă copiilor. Cineva nu se instruiește jucându-se, iar studiul este totdeauna anevoios*[157]. Conținuturile pentru educația la această vârstă sunt, în mare parte, actuale.
- De la 7 până la 21 de ani, educația are caracter public, de stat.

---

[155] *Cf.* E. Bezdechi, *Introducere la Aristotel*, în: Platon, *Legile*, București, Editura IRI, 1995.
[156] Aristotel, *Politica*, București, Editura Antet, 1996, cartea a V-a, capitolul I.
[157] *Idem*, cartea a V-a.

Scanned with OKEN Scanner

În concepția lui Aristotel, învățământul are un caracter formativ, constituind un mijloc de educație morală și cetățenească, scopul suprem al vieții umane fiind fericirea. Omul poate deveni ceea ce este prin acțiunea a trei factori: natura, deprindere, învățământ (cei trei factori avuți în vedere și de modernitate atunci când ne referim la educabilitatea ființei umane).

Din punctul de vedere al conținuturilor studiate în școala sa, pe primul plan se afla studierea științelor naturii. Desigur, se mai studiau și alte obiecte, gen filosofie, gramatică (necesară, pe lângă scris și citit, în viața de zi cu zi și în dobândirea altor cunoștințe), gimnastică (care stimulează dezvoltarea fizică și o atitudine curajoasă a individului), muzică (pentru petrecerea plăcută a timpului liber și cultivarea capacității de valorizare a lucrurilor frumoase)[158]. Științelor naturii însă Aristotel le acordă o importanță aparte[159]. La fel și muzicii, pe care o așează în sfera educației morale, argumentând importanța preedării ei: *ca să-i dovedim puterea morală, ar fi de ajuns să probăm că ea poate modifica sentimentele noastre. Or, desigur, ea le modifică.... Muzica, din contră, este evident o imitație directă a senzațiilor morale*[160]. Numai că *în educație, o repet, se primesc numai cântecele și armoniile care au un caracter* moral[161].*Și de aceea o introducem la toate reuniunile și petrecerile, fiindcă poate să ne înveselească. Numai acest motiv și ar fi de ajuns spre a se preda tinerilor muzica. Plăcerile nevinovate și pure nu numai că sunt în legătură cu scopul vieții, dar sunt și recreări. Rareori atinge omul scopul suprem al vieții, dar are trebuință adesea de repaus și de joc; și de n-ar fi decât plăcerea ce o dă și tot ar fi bine să ne folosim de muzică pentru recrearea ce ne-o dă*[162].

Cert este însă faptul că se trăia într-o societate confuză din punct de vedere al tipului de educație, din moment ce Aristotel e de părere că *în general, părerile se deosebesc cu privire la câmpul pe care ea trebuie să-l cuprindă și lumea e departe de a se înțelege cu privire la materia , pe care trebuie să o învețe tinerii spre a ajunge la virtute și la viața cea mai bună. Nu se știe nici măcar dacă trebuie să ne ocupăm mai mult a forma inteligența ori a forma inima*[163]. Poate și de aceea întâlnim la Aristotel, în premieră, abordarea conținuturilor în manieră interdisciplinară. Spre exemplu, predarea filosofiei se împletea cu lecții de științele naturii (în concepția sa, știința rezulta din experiența imediată, iar punctul de plecare pentru cunoașterea adevărului îl constituia observarea fenomenelor), iar educația morală nu putea fi despărțită de muzică.

---

[158] *Cf.* C. Cucoș, *Istoria pedagogiei - idei și doctrine pedagogice fundamentale*, Iași, Editura Polirom, 2001, p. 30.
[159] Pentru buna desfășurare a activității în școala sa, *Liceul*, Aristotel înființează o bibliotecă, o grădină zoologică și un muzeu de istorie naturală. La înființarea muzeului și a grădinii zoologice, un rol important l-a avut Alexandru Macedon, căruia timp de 7 ani Aristotel i-a fost profesor. Acesta îi aducea maestrului său, din multele sale expediții de cucerire întreprinse în întreaga lume (în special Asia), diferite exponate rare, neîntâlnite pe teritoriul Greciei. De altfel, Alexandru Macedon, care avea un adevărat cult pentru Aristotel, *a dat poruncă vânătorilor, pescarilor și exploratorilor să trimită la Liceu tot ceea ce ei ar fi considerat că prezinta un interes științific*. *Cf.* I. Montanelli, *op. cit.*, p. 277.
[160] Aristotel, *Politica*, *op. cit.*, cartea a V-a , capitolul V.
[161] *Idem*, capitolul VII.
[162] *Idem*, cartea a V-a, *Despre educație*.
[163] *Ibidem*.

Scanned with OKEN Scanner

CONCLUZII

- Ca forme de educație, în perioada de care ne-am ocupat, întâlnim toate formele recunoscute de pedagogia modernă: educația formală, e adevărat, mai mult sau mai puțin sistematică, dar organizată în cadrul *instituțiilor de învățământ*, întâlnită în Orientul Antic sau în Grecia Antică la Platon (*Akademia*) sau Aristotel (*Liceul*); educația nonformală, organizată, dar realizată în afara instituțiilor de învățământ (Universitățile Orientului antic); educația informală (în familie, societate);

- Nu exista o preocupare specială în antichitate pentru individ. Învățarea era exclusiv grupală sau monitorială (India antică). Uneori, acesta şi chiar familia erau sacrificați în favoarea statului (Platon în dialogul *Republica*). Doar Aristotel, preluând şi dezvoltând modelul lui Socrate, va acorda o atenție specială individului;

- Se pune în educație accentul pe însuşirea şi practicarea valorilor morale, văzute ca valori universal valabile (toleranță, înțelepciune, curaj, dreptate (aceasta, în special la Platon, trebuie privită în funcție de contextul socio-cultural al epocii sale), ataşament față de stat, pe virtute şi desăvârşire etc. ceea ce îi va face pe Sfinții Părinți de mai târziu să facă trimitere deseori la literatura antică. Muzica este aşezată în strânsă legătură cu tot ceea ce ține de educația morală;

- Pentru cei care doreau să îşi desăvârşească studiile, au fost înființate şcoli superioare (*case ale vieții* în Orientul antic) sau Akademia lui Platon. Ucenicul, la rândul lui, după ce era destul de avansat pe linia cunoaşterii, devenea învățător. De exemplu, Platon a fost ucenicul lui Socrate, Aristotel ucenicul lui Platon. În aceeaşi categorie putem include şi forma monitorială de organizare a învățământului în India Antică.

- Ca metodă de învățare, se observă o trecere de la memorarea mecanică, specifică Orientului Antic, la conversație maieutică bazată pe rațiune, observare dirijată (Grecia antică). Se pune accent pe creativitate şi opinie proprie;

- Muzica are un rol deosebit în sistemele educaționale ale perioadei antice, fie ca strategie de predare (India antică), fie obiect de sine stătător sau abordat în manieră interdisciplinară, fie ca modalitate de relaxare intelectuală. Muzica era prezentă în educație atât în familie (la vârste mici), cât şi în cadrul învățământului organizat.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

ARISOTEL – *Etica nicomahică*, traducere în limba română de Stella Petricel, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1988

ARISOTEL – *Politica*, Bucureşti, Editura Antet, 1996

AUBENQUE, Pierre – *Problema fiinţei la Aristotel*, traducere în limba română de Daniela Gheorghe, Bucureşti, Editura Teora, 1998

AVDIEV – *Istoria orientului antic*, Bucureşti, Editura de Stat, 1951

BALCĂ, Nicolae – *Istoria filozofiei antice*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1982

BĂDILIŢĂ, Cristian – *Miturile lui Platon*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1996

BÂRSĂNESCU, Ştefan – *Istoria Pedagogiei*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1974

CUCOŞ, Constantin – *Educaţia religioasă. Conţinuturi şi forme de realizare*, Iaşi, Editura Polirom, 1996

CUCOŞ, Constantin – *Istoria pedagogiei - idei şi doctrine pedagogice fundamentale*, Iaşi, Editura Polirom, 2001

*** *Istoria pedagogiei*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1958

LAERTIUS, Diogenes – *Despre vieţile şi doctrinele filosofilor*, traducere în limba română de Constantin Balmuş, Iaşi, Editura Polirom, 2001

MONTANELLI, Idro – *Istoria grecilor*, Bucureşti, Editura Artemis, 1996

MOUTSOPOULOS, Evanghelos – *La musique dans l'œuvre de Platon*, Paris, P.U.F., 1959

PLATO – *The Republic of Plato*, traducere în limba engleză de Alan Bloom, New York, Basic books, 1968

PLATON – *Legile*, apud *Din istoria gândirii pedagogice universale*, Antologie, vol. I, Bucureşti, Editura de Stat Didactică şi Pedagogică, 1959

PLATON – *Apologia lui Socrate*, în: *Opere*, vol. I, traducere în limba română de Francisca Bălţăceanu, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1974

PLATON – *Republica*, în: *Opere*, vol. V, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, ediţie îngrijită de Constantin Noica şi Petru Creţia, traducere în limba română de Andrei Ciornea, 1986

ROSS, David – *Aristotel*, traducere din limba engleză de Ioan Lucian Muntean şi Richard Rus, Bucureşti, Editura Humanitas, 1998

SIMENSCHY, Theofil – *Cugetări şi percepte morale din Mahabharata*, Bucureşti, Tipografia Valuna, 1941

STANCIU, Ion Gh. – *O istorie a pedagogiei universale şi româneşti până la 1900*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1977

Scanned with OKEN Scanner

ÎN CĂUTAREA IDENTITĂȚII ASCUNSE A SUNETULUI

Profesor **Ioana Frățilă Nichifor**
Liceul de Muzică şi Arte Plastice *Constantin Brăiloiu*, Târgu Jiu

Muzica are nevoie de Sunet,
dar Sunetul poate exista fără muzică.
Giacinto Scelsi

n plin secol XX, natura artei sonore cunoaşte o metamorfoză dramatică: muzica îşi focalizează toată puterea creatoare pe materialul său primordial – sunetul. Realitatea sunetului se dovedeşte a fi revelația unei identități ascunse, necunoscută multă vreme. Implicații profunde transformă raporturile între temporalitate, spațializare, audiție, știință, sunet, culori, forme, liniști, filozofie, hazard, tehnologie, având misterioase legături cu spațiul sideral şi gândirea metaforică.

Putem avea revelația Universului nu prin experiment şi cunoaştere, ci prin vibrații? Cum am putea defini de acum înainte aura misterioasă a muzicii? Vom accepta, în sfârşit, caracterul său transcendental?

Tehnologia revoluționează parametrii muzicali, tehnicile de compoziție, percepția, notația, sunetul izolat devenind o entitate sonoră capabilă de dezvoltări acustice surprinzătoare. Muzica începe să fie analizată nu prin prisma melodiei pe care o creează, ci în funcție de menirea sa de a vibra; este liberă să devină sunet, rămânând în acelaşi timp muzică.

Trăim astăzi timpuri de eliberare. Spațiul ne aparține, la fel şi interiorul sunetului, evoluția în timp cedează locul profunzimii ascultării, Universul cântă, iar muzica, metamorfozată, continuă să trăiască după noi legi care o călăuzesc, în liniște, către orizonturi nebănuite.

Sunetul – sferă

Sunetul este totul, spunea Giacinto Scelsi (1905-1988), compozitor şi poet italian al secolului XX. Printr-o manieră aparte de notație, el surprinde o a treia dimensiune a universului sonor guvernat de-a lungul timpului de înălțime şi durată: profunzimea. Acest adevăr revelează uimitoarea formă *sferică* a sunetului. *Sfera are nevoie de un spațiu vital proporțional pentru ca puterea sa creatoare să se desfăşoare în toată plenitudinea [...]. Ceea ce mă interesează este tocmai înțelegerea şi reliefarea - cu ajutorul instrumentelor sau al vocii - a unei părți, chiar şi a*

Scanned with OKEN Scanner

celei mai mici, din această forță sonoră care este totul, care creează și adeseori transformă omul, mărturisea Scelsi.

O muzică născută din profunzimea sunetului pluridimensional este fluidă, improvizatorică, ireală. Sunetul poate exista *hors temps*, grație pulsațiilor sale interioare, este o entitate sonoră de esență cosmică, dinamică în însăși esența ei, creatoare și capabilă să ia orice formă, activată fiind de spiritul uman.

Pe măsură ce caracterul transcendental al sunetului este dezvăluit, viziunea asupra spațiului și a fenomenului ascultării se va schimba pentru totdeauna, eliberând muzica spre posibilități expresive fără limite. Identitatea ascunsă a sunetului face posibilă viziunea în care sunet, spațiu, percepție, Univers, toate iau forma unei sfere cu *centrul pretutindeni și marginile nicăieri.*

Sunetul ca metaforă

Muzica va fi totdeauna o inepuizabilă sursă de metafore pentru toți aceia care încă mai trăiesc revelația în fața a tot ceea ce transcende realitatea concretă. Infinitul Cosmosului, misterioasa muzică a naturii sau vibrațiile celor mai mici particule din Univers: *totul este vibrație.* Iată o ipoteză care influențează radical destinul metaforelor compoziționale, schimbând perspectiva tradițională asupra muzicii. Sunetul ca metaforă se dovedește a fi o realitate acustică esențială unde orice act autentic de creație este posibil. Gândind sunetul dintr-o asemenea perspectivă înseamnă să ne obișnuim a lucra din ce în ce mai mult cu două concepte indispensabile demersului autentic de căutare a noului: *intuiția* și *imaginația.*

În universul sunetului, cele două sensuri ale șirului armonicelor, ascendent și descendent, exprimă prin puterea metaforei expansiunea și regresiunea, oscilația permanentă între pământ și cer. Dincolo de muzicile culturale, plămădite de inteligența creatoare a omului, există muzici care aparțin naturii. Expansiunea și regresiunea Universului generează sunete cosmice? Este posibil? Cum ne putem sensibiliza percepția pentru a capta muzicile naturale care ne înconjoară? Unii compozitori și-au dezvoltat această sensibilitate particulară – să ne gândim numai la cântecul balenelor care îl inspira, în 1871, pe George Crumb în realizarea lucrării *Vox balenae* pentru flaut, violoncel și pian preparat. Însă pentru a percepe muzicile naturale și a descoperi identitatea ascunsă în profunzimea sunetului trebuie să fim *pregătiți*. Suntem pregătiți pentru această metamorfoză? Vorbim despre timbru văzut ca și culoare, ca obiect sonor și substitut al înălțimii, despre zgomot ca univers opus înălțimii determinate, despre experiențe electronice și electroacustice, despre libertate, mijloace de realizare și efecte fără precedent. Putem fi pregătiți pentru toate acestea în măsura în care perspectiva temporală ne permite să trecem prin diferite etape. Într-o căutare asiduă a unor noi emoții sonore, sensibilitatea muzicală, obișnuită cu monodia, polifonia, modurile, tonalitatea sau acordurile cele mai simple, îmbogățite ulterior cu disonanțe, sfârșește prin a simți nevoia de a se cufunda într-o mare sonoră complicată, fascinantă, uneori stridentă, departe de armoniile suave și

Scanned with OKEN Scanner

previzibile care mângâie auzul. În acest context, Giacinto Scelsi sondează interiorul sunetului şi metafora va fi legată pentru totdeauna de limbajele muzicale.

Într-adevăr, sunetul nu urmează o traiectorie statică. El poate fi perceput într-o nouă manieră în momentul în care existența sa ca entitate sonoră omniprezentă va fi pe deplin recunoscută. Sunetul va depăşi percepția temporală, pentru a-şi desfăşura forța creatoare păstrând în sine toate posibilitățile virtuale ale unor dezvoltări sonore. Profunzimea despre care vorbea Scelsi dezvăluie un alt univers, în care adevărata natură a sunetului este revelată. Începând cu secolul XX, sunetul este recunoscut ca natură însăşi a muzicii, interiorul său fiind descoperit, iar calea către profunzimile neştiute ale identității sale, dezvăluită. Sunetul trăieşte într-o lume plină de sens. Şi acolo unde este sens, este metaforă. Sunetul este smuls din matca sa imuabilă. Grație tehnologiei, pulsațiile şi alcătuirile sale interne devin vizibile sub forma unei structuri vii cu care putem interacționa pentru ca metafora să devină activă. Substanța intrinsecă a sunetului va fi percepută prin prisma formei pe care o poate avea – *sfera* despre care vorbea Scelsi. Analogia între substanță şi formă se dovedeşte a fi o condiție pentru ca sensul să se însufleţească, pentru ca sunetul să devină o realitate vie a ascultării, nu numai o vibrație supusă sau nu procesului percepției. Din această cauză, ascultarea însăşi, îmbogățită de sens, ia forma sferică a sunetului.

Această percepție va fi influențată, în egală măsură, începând cu secolul XX, de nevoia unor reprezentări ale vibrațiilor, care, în realitate, le justifică prezența în conştiința umană. Legătura între diferitele etape ale existenței sunetului este metafora; aici, identitatea lui ascunsă se metaforizează pe măsură ce se va lăsa descoperită. Muzica contemporană eliberează gândirea metaforică de cutumele concepției tradiționale asupra esenței muzicii ca fenomen, pentru că, să nu uităm, vorbim despre o artă care renaşte prin puterea interioară a sunetului.

Sunetul ca entitate spirituală

Giacinto Scelsi descoperă în sunet o entitate spirituală înglobată materiei. Metafora sunetului văzut ca existență unică, strâns legată de evoluția Universului pe care îl animă, devine astăzi o ipoteză ştiințifică ce ar putea rezolva, în sfârşit, incompatibilitatea dintre teoria relativității şi mecanica cuantică: particula elementară a materiei, incredibil de mică în raport cu un atom şi vizualizată pentru moment cu ajutorul formulelor matematice, este o coardă care vibrează. Conform recentei teorii a *stringurilor* sau *corzilor*, minusculele particule ale materiei sunt vibrații care orchestrează evoluția Cosmosului. Această uluitoare teorie a fizicii moderne animă percepția asupra muzicii. Filozofia ei întâlneşte viziunea creştină asupra genezei lumii – *la început era Cuvântul* –, precum şi unele aspecte ale gândirii orientale. Sunetul ca rezultat al vibrației devine obiect de studiu pentru ştiință şi îi este atribuită puterea de a reînvia o lume muzicală complet nouă. Dincolo de beatitudinea resimțită în fața unui Univers care *cântă*, în fața noastră se descoperă, reală, reînnoită, puterea metaforei muzicale.

Scanned with OKEN Scanner

Fără îndoială, există diferite ipoteze asupra naşterii Universului. Niciuna nu poate face abstracţie, însă, de existenţa sunetului. Big Bang-ul poate fi închipuit fără sunet? De asemenea, regăsim în gândirea străvechilor civilizaţii puternice conexiuni cu filosofia Sunetului primordial. Numeroase ipoteze din sfera cosmogoniei identifică geneza Universului cu un sunet. Filosofia vechilor greci considera lumea strâns legată de cuvântul viu. Multe din scrierile religioase fac acelaşi lucru. O analiză amănunţită a lor reliefează universalitatea credinţei în puterea copleşitoare a divinităţii reflectată prin Cuvânt în Creaţie. Sunetul atinge astfel sfera sacrului şi răspândeşte în Univers vibraţiile unei simfonii celeste captată nu de urechea umană, ci de intuiţia unor spirite deschise, înnobilate cu o sensibilitate particulară prin capacitatea de a asculta dincolo de ceea ce poate fi auzit, de a vedea dincolo de orizonturi, de a înţelege dincolo de limitele evidenţei.

Atât pentru artă, cât şi pentru ştiinţă, intuiţia rămâne forţa care propulsează conştiinţa spre tainele vibraţiilor şi ale spaţiului. Pentru a sonda interiorul sunetului, care se dovedeşte a fi o entitate complexă şi fascinantă, intuiţia dimensiunii spectrale a muzicii rămâne indispensabilă. Ea pătrunde, cu ajutorul unei percepţii excepţionale, sfera unei imensităţi misterioase, dezvăluind armonia Universului şi ritmurile galactice născute dintr-o vibraţie ce poartă în sine însăşi devenirea lumii.

Nu putem rupe tot ceea ce ne înconjoară de sursa primordială – ar însemna să refuzăm a privi dincolo de realitate, decuplând orice pulsaţie vitală de forţa care o animă. Şi să nu uităm cuvintele lui Scelsi: *Ar trebui să ne întrebăm dacă situaţia actuală a lumii nu depinde oare, într-o anumită măsură, de acest dialog pierdut, de întreruperea cercului de vibraţii care coboară pentru a urca apoi spre divinitate.*

BIBLIOGRAFIE

DĂNCEANU, Liviu – *Introducere în epistemologia muzicii*, Bucureşti, Editura Muzicală, 2003

RUSSOLO, Luigi – *L'art des bruits*, Paris, L' Age d' Homme, 2001

LALIBERTE, Martin – *Les* supercordes – *une nouvelle métaphore musicale*, în : *La métaphore lumineuse. Xenakis-Grisey*, Paris, L' Harmattan, 2003

SCELSI, Giacinto – *Les anges sont ailleurs,* Arles, Actes Sud, 2006

TOMATIS, Alfred – *Ecouter l'Univers*, Paris, Robert Laffont, 1996

Scanned with OKEN Scanner

PREZENȚA STRUCTURAL-ISTORICĂ A *REQUIEMULUI POLONEZ* DE KRZYSZTOF PENDERECKI

Profesor **Ágnes Orbán**
Liceul de Muzică *Sigismund Toduță*, Cluj

Condiția efemeră și aspectele legate de cultul morții reprezintă un subiect etern în istoria omenirii. Nenumărate mituri și legende stau mărturie preocupării permanente ale omului din toate timpurile de a înțelege sau cel puțin de a explica acest fenomen necunoscut. Apariția și răspândirea creștinismului schimbă treptat atitudinea omului față de moarte.

Ideea vieții de apoi, durerea celor *rămași*, rolul rugăciunilor și al ofrandei euharistice – aceste motive animă liturghia morților, care nu este altceva decât o succesiune de rugăciuni adresate grației divine pentru ca sufletul celui decedat să obțină pacea eternă. Din acest nou tip de filozofie creștină asupra morții și a vieții de apoi izvorăște o nouă *artă funerară*, precum *Missa pro defunctis* sau *Requiem*-ul.

Textul liturgic al Requiemului a dat naștere de-a lungul secolelor unui număr impresionant de capodopere muzicale, fiecare compozitor lăsându-și amprenta stilistică personală pe modul de percepere și interpretare a *Missei pro defunctis*. Textul latin a călăuzit ani de-a rândul limbajul muzical. Însă rolul său a suferit numeroase transformări până la Requiemul contemporan. Dacă la început textul apare ca generator de formă și gen, cu trecerea timpului se transformă într-un pre-text pe care se desfășoară cu libertate muzica propriu-zisă. Dincolo de perceptibilitatea aceluiași text bine cunoscut, obiectivul principal al muzicii tinde să devină din ce în ce mai mult exprimarea mesajului estetic și sacru al acestuia.

În pragul dintre secolele XX - XXI nu mai șochează o asociere de cuvinte precum *requiem* și *polonez*, rezultând o capodoperă semnificativă a erei contemporane: *Requiemul polonez* de Krzysztof Penderecki. Odată cu trecerea romantismului ne-am obișnuit cu gândul ca elanul național să pătrundă și sfera lucrărilor sacre, și aici ne referim în mod special la *Deutsche Requiem* de J. Brahms. Cu toate acestea asocierea explicită a unui requiem cu idealul național este rară în istoria muzicii. Din această categorie de lucrări se remarcă *War Requiem* de B. Britten. Penderecki în lucrarea sa rămâne fidel textului tradițional latin, pe care-l secționează și fragmentează conform propriilor

Scanned with OKEN Scanner

concepții, interpolând pe alocuri fragmente de imn polonez. Dacă ar fi să cercetăm motivațiile compozitorului în compunerea acestui requiem, după cum se procedează în analiza marii majorități a lucrărilor de acest gen, trebuie să precizăm că ea este dedicată compatrioților suferinzi, în speranța și dorința de a trăi împreună un viitor mai luminos.

Requiemul polonez de Krzystof Penderecki, după cum inspiră chiar titlul, depășește cadrul unei simple acțiuni liturgice. Este o lucrare dedicată suferinței unei întregi națiuni, pentru trecutul, prezentul și viitorul acesteia. Penderecki ni se înfățișează în același timp ca om și artist, patriot și catolic profund mișcat de evenimentele istorice petrecute în țara sa. Pentru realizarea acestor deziderate, Penderecki folosește un simbol muzical emoționant prin încorporarea spectaculoasă a străvechiului imn polonez *Swięty Boże* (Atotputernice Doamne, milueşte-ne pe noi) în fluxul general al Requiemului.

Lucrarea a fost compusă în mai multe etape, între 1980 și 1984. Unele părți au fost interpretate imediat cu ocazia unor evenimente specifice, pentru ca premiera integrală să aibă loc la 28 septembrie 1984 la Stuttgart, sub bagheta lui Mstislav Rostropovitch. Sub această formă a fost frecvent reinterpretată în întreaga lume. Au trecut nouă ani până compozitorul întregește lucrarea cu *Sanctus*. Capodopera astfel finisată a fost destinată marelui Festival *Penderecki* din Stockholm, organizat pentru sărbătorirea celor 60 de ani ai compozitorului. Forma astfel definitivată a lucrării a fost dirijată de însăși Penderecki la 11 noiembrie 1993.

Lucrarea este scrisă pentru patru soliști, cor mixt și orchestra mare. Soliștilor le sunt dedicate momentele expresive ale lucrării, ei sunt purtătorii de cuvânt ai individualului, în timp ce corul și orchestra îndeplinesc mai degrabă funcția de comentator.

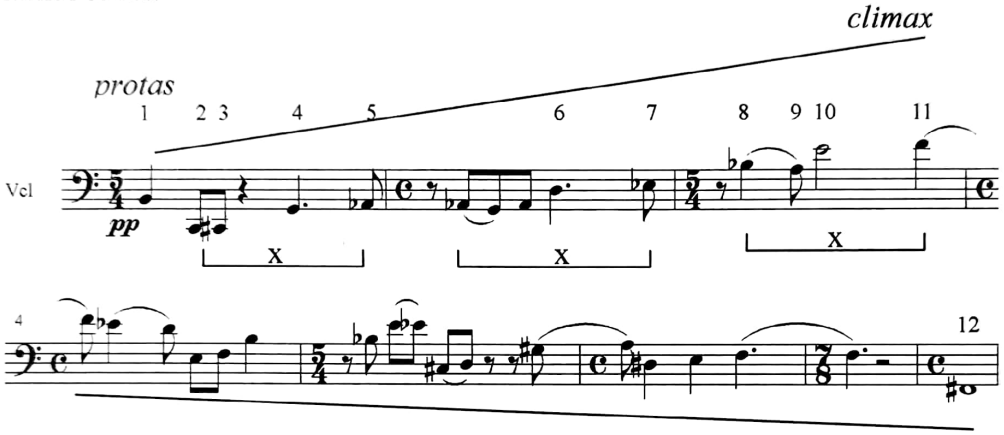
Lucrarea marchează o cotitură în activitatea creatoare a compozitorului. După cum afirmă chiar Penderecki, ea este în același timp o sinteză a ultimei perioade de creație, dar și inaugurarea uneia noi în care revine într-o anumită măsură la prima perioadă, aceea a căutărilor sonore, a rigorii, a reducțiilor de mijloace și de expresii.

După cum am amintit, *Requiemul* se conturează treptat, în decurs de patru ani, apoi iarăși nouă ani până la definitivarea finală. Fragmentele puse pe note nu respectă ordinea succesiunii *Missei pro defunctis*. Conform documentelor ordinea cronologică a părților, integrate apoi în fluxul integral este următoarea: 1980 – *Lacrimosa*, 1981 – *Agnus Dei*, 1982 – *Recordare, Jesu pie*, 1983 - Penderecki începe lucrările de asamblare a părților existente într-un vast Requiem, 1984 – *Dies irae* este complet, *Libera me*, *Introitus*, *Kyrie eleison*, *Finale*, 1993 – *Sanctus*.

Requiemul polonez debutează cu tradiționalul *Introitus Requiem aeternam*. Lucrarea pornește din neant, într-o liniște profundă, străpunsă de cântul liric, expresiv al violoncelelor. Sonoritatea caldă a violoncelelor este asociată după trei măsuri cu intervenția cornilor, pregătind împreună fundalul sonor pentru exclamarea corului mixt.

Scanned with OKEN Scanner

Melodia violoncelelor, prezentând o ascensiune incertă până la intrarea vocilor umane, se caracterizează printr-un joc continuu cu figura centrală a compoziției – pe care o vom numi *figura x* – o asociere de două semitonuri (fie cromatice, fie diatonice), legate între ele printr-un salt de regulă cvartă mărită sau cvintă micşorată (existând şi alte posibilităţi de intervale). După intrarea corului traseul violoncelelor descende, rezultând la finalul frazei sau articulației muzicale un arc melodic, atât de îndrăgit încă din structurile melodice gregoriene: *protasis-climax-apodosis*. Din jocul cromatismelor şi al intervalelor disonante se articulează până la urmă o quasi serie, bineînțeles este vorba doar de o aluzie la tehnica serială, fără aplicarea şi respectarea legilor stricte impuse de aceasta. Din totalul celor 12 sunete, Penderecki a omis voit sunetul fa#, care apare doar în momentul de încheiere al arcului melodic, atacat după o pauză la intervalul de octavă micşorată față de ultimul sunet.



Ex. 1

Pe această melodie sumbră intervine corul *mezza voce*: *Requiem aeternam donna eis, Domine*, frază care la rândul său a dat denumirea cunoscută a *Missei pro defunctis*: *Requiem*.

Din punctul de vedere al formei, *Introitus* se compune dintr-un lanț de fraze muzicale, generate de structura şi conținutul textului. În sensul general al termenului întâlnim o morfologie de tip A B A, în sensul în care partea se configurează asemănător unui mare arc melodic. Se porneşte din registrul grav pe ideea *Requiem aeternam dona eis Domine*, se atinge punctul culminant în momentul preamăririi Domnului, după care se revine la punctul de debut, revenirea în registrul grav. Această articulație bineînțeles nu mai coincide cu bine cunoscutele forme tripartite cu repriză statică sau dinamică tipic baroce sau clasice. În cazul de față, revenirea implică o serie de asemănări, dar şi numeroase diferențe față de model. Utilizăm termenul de repriză pentru a scoate în evidență unele conexiuni ale finalului cu începutul.

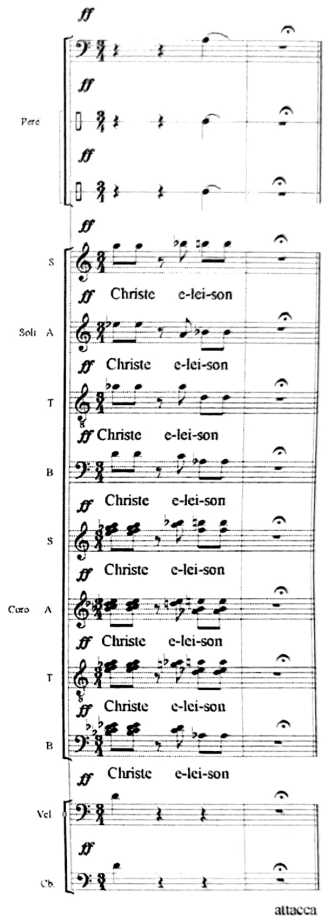
Introitus formează corp comun cu *Kyrie*. Aceeaşi sonoritate solemnă şi tristă, punctată rareori de sunetul clopotelor, aceeaşi linie melodică lentă şi dureroasă. Schimbarea esențială se datorează intervenției soliştilor, ceea ce imprimă părții un ton mai individual față de *Introitus*-ul precedent. De altfel, rolul conducător în această parte îl deține vocea umană, corul, respectiv,

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

soliştii, iar orchestra mult redusă, cu prezenţa preponderentă a corzilor grave, are rolul de a acompania această rugăciune adresată divinităţii. Prin îngemănarea vocilor umane cu cele ale instrumentelor, precum şi prin scriitura polifonică, în stil fugat, *Kyrie* prezintă conexiuni cu secţiunea centrală din *Introitus*. Transfigurarea muzicală a conţinutului sacru este realizată printr-o succesiune de scurte episoade contrastante în componenţa vocal-instrumentală, episoade melismatice conturate în jurul ideii *Kyrie eleison*. Această repetare multiplă de *Kyrie eleison* ne duce cu gândul la străvechile forme de litanii. Multiplele melisme ce întreţes vocile soliştilor şi vocile ansamblului coral diminuează înţelesul textului, conţinutul căruia trăieşte în expresia muzicală. Dacă ternarul *Kyrie eleison - Christe eleison - Kyrie* eleison în alte lucrări similare sau ca parte de Missă, cunoaşte o prelucrare echilibrată, aici implorarea Fiului se regăseşte într-o singură perioadă muzicală, distingându-se de cele două extreme *Kyrie eleison* prin conturul melodic şi modul de îmbinare a vocilor. Nu atât contrastul celor două idei se evidenţiază aici, cât pregătirea treptată a culminaţiei finale. Dintr-un episod într-altul tensiunea creşte prin variate realizări muzicale. Dacă până acum am asistat la o meditaţie muzicală asupra morţii, ultima aclamaţie de *Christe eleison*, care şi în sine este o noutate în articulaţia ternară clasică de *Kyrie eleison - Christe eleison - Kyrie eleison*, pregăteşte atmosfera de conflict emoţional ce se va derula începând cu *Dies irae*. Această aclamaţie este realizată prin efectivul complet al corului şi soliştilor pe un claster în *fortissimo*, subliniată de o lovitură prelungită la clopote şi gong.

Ex. 2



Viziunea apocaliptică asupra Judecţii de apoi din textul secvenţei *Dies irae* prinde viaţă în opera pendereckiană printr-un monumental lanţ de articulaţii muzicale: *Dies irae*; *Tuba mirum*; *Mors stupebit*; *Quid sum miser*; *Rex tremendae*; *Recordare, Jesu pie*; *Ingemisco tanquam reus*; *Lacrimosa*. Lupta dintre moarte şi viaţă, blestem şi mântuire, întuneric şi lumină se conturează în cele opt secţiuni muzicale contrastante, clădite pe textul secular latin.

Primele două secţiuni ale secvenţei *Dies irae*, formate pe de o parte din strofele *Dies irae*, *Tuba mirum*, *Mors stupebit*, pe de altă parte din *Quid sum miser*, *Rex tremendae*, sunt compuse la începutul anului 1984, după finisarea finalului acestei mişcări. Multe dintre părţile componente *Requiemului polonez* au luat naştere cu un scop anume, comemorarea unor evenimente tragice cruciale pentru istoria mai mult sau mai puţin îndepărtată a Poloniei. Astfel, secţiunile de debut sunt dedicate memoriei celor care au dispărut în lagărele din Varşovia în anul 1944.

Prin *glissando*-urile descendente ale orchestrei, pregătite asemănător unui *pars pro toto* de aclamația finală *Christe eleison* a părții precedente, izbucnește prima strofă, *Dies irae*. Tensiune dramatică, flux răsunător de sunete și tempo animat caracterizează secțiunea, care se derulează într-un continuu galop. Construcția polifonică este abandonată în favoarea unei concepții preponderent omofone, acordice, care se pretează mai bine reprezentării muzicale a acestui subiect înfricoșător. Galopul din ce în ce mai dezlănțuit al primei strofe este frânat în dialogul milităresc dintre instrumentele de suflat, punctat pe alocuri de intervențiile timpanului, la care se adaugă după opt măsuri corzile grave, în interludiul instrumental din *Tuba mirum*. Pe acest fundal maiestuos și sumbru intervine aria basului, contrapunctată de linia melodică reținută dar amenințătoare a violoncelului.

Odată cu intrarea corului de bărbați, apoi a corului de femei se observă densificarea materialului sonor, realizarea unei noi culminații, la care participă suflătorii, corzile și corul mixt, cu prezența insistentă a timpanului, îndreptate către tematica din *Mors stupebit*. Pe intervențiile în *fff* ale corzilor o arie de alt se face auzită, cu linia melodică *torturată* prin prezența *glissando*-urilor, a intervalelor mari. Cele două intervenții soliste dau locul declamației înfricoșătoare a corului, evocând cu spaimă momentul Judecății de apoi în *Liber scriptus*. Revenirea primei strofe, *Dies irae*, marchează punctul final al acestei descripții voit expresioniste.

A doua secțiune din *Dies irae*, *Quid sum miser*, debutează cu același cor implorator, care ezită în continuare între plâns, declamație și cânt, între clastere și tonalitate. Caracterul monoritmic îi conferă părții o forță emoțională deosebită. Aria basului *Rex tremendae* este o rugăciune muzicală mișcătoare, însoțită de o orchestră percutantă și de strigătele disperate *Salva me* ale sopranelor.

Recordare Jesu pie este a cincea parte a secvenței în prelucrarea lui Penderecki și al treilea fragment compus, după *Lacrimosa* și *Agnus Dei*, în anul 1982. Penderecki dedică trei strofe amintirii preotului franciscan Maximilian Kolbe, sacrificat la Auschwitz în locul unui tată. Este probabil ca acesta să fi intonat străvechiul imn *Święty Boże*, simbolul catolicismului polonez în acele momente tragice. Nu este întâmplător deci faptul că Penderecki îmbină acest imn cu conținutul latin, depășind astfel funcția liturgică strictă a *Missei pro defunctis* și realizând un Requiem național. Deja în oratoriul *Pasiunea după Sfântul Luca*, compus în 1966, există aluzii la motivul principal al imnului, însă numai în *Recordare Jesu pie* își dobândește semnificația sa completă, atât pe plan muzical, cât și pe cel al textului, devenind astfel secțiunea centrală a *Requiemului polonez*.

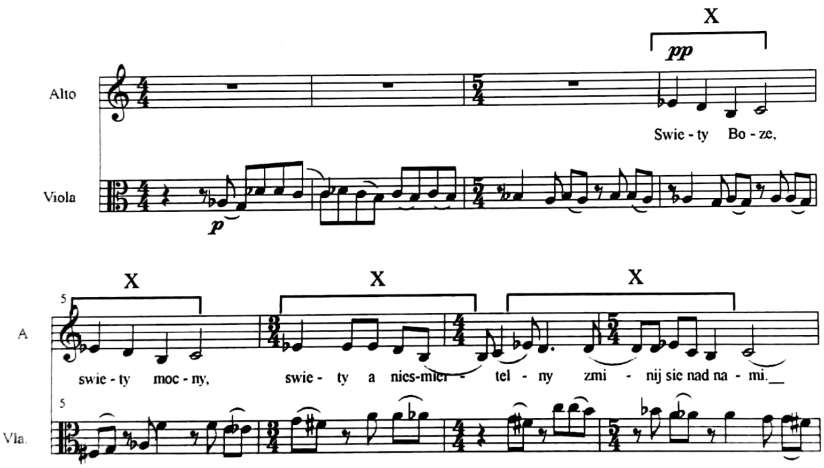
Pe parcursul celor trei strofe întâlnim o țesătură muzicală deosebit de complexă, acțiunea muzicală derulându-se pe mai multe planuri datorită multiplelor intervenții solistice vocale și instrumentale (sopran, alt, tenor, bas - solo; vioară, violă, violoncel, oboi, clarinet basso). Este o mișcare emoționantă, impresionantă, dar și tulburătoare, cu un colorit tonal accentuat. Forma

Scanned with OKEN Scanner

mişcării se configurează dintr-un lanț de fraze muzicale, însoțite asemănător unei passacaglia de imnul polonez *Święty Boże* (Sfinte Dumnezeule, milueşte-ne pe noi).

Imnul este prezentat încă de la începutul mişcării de către altiste, fiind introdus şi acompaniat de viola în *tutti*, pe o linie melodică ce prezintă puternice conexiuni atât cu preludiul violoncelului din *Introitus*, cât şi cu intonația melodică a secțiunii *Christe eleison* din *Kyrie eleison*. Melodia imnului impresionează prin simplitatea sa, şi această simplitate o face evidentă la fiecare reapariție a sa, în cea mai complexă conjunctură melodică, întrețesută de intrări polifonice, pasaje cromatice, aclamații în tutti. Din succesiunea a doar patru sunete se configurează melodia imnului, este vorba de patru repetiții variate ritmic şi ornamental ale aceluiaşi tetracord descendent repliat: mib-re-si-do. Dacă ne gândim la unitatea lucrării trebuie să atragem atenția asupra înrudirii tetracordului în discuție cu figura generatoare analizată în preludiul violoncelului din *Introitus*. Principiul îmbinării a două semitonuri, fie cromatice, fie diatonice prin salt (consonant sau disonant, simplu sau compus) se regăseşte nu numai în cele două mişcări menționate, ci însoțeşte întregul Requiem. Tetracordul respectiv prezintă legături şi cu motivul *b-a-c-h*, respectiv motivul *crux*.

Ex. 3



Urmărind prezența imnului în cele 125 de măsuri din care se compune mişcarea, reiese că acesta reapare de şapte ori invariabil melodic şi variat din punctul de vedere al interpretării.

La prima ei apariție tema este punctată doar de comentariile violei;. la a doua apariție melodia poloneză evoluează într-un duo diatonic al altistei cu soprana, acompaniate de viori; după un segment evolutiv melodia este preluată de bas într-un dialog cu cei trei soliști şi cordari; tenorul este cel care preia a patra oară melodia, alături de un efectiv vocal-instrumental amplificat prin prezența corului mixt, al corzilor şi suflătorilor; similar momentului doi, reîntâlnim duetul dintre altistă şi soprană cu acompaniamentul viorilor; are loc un nou moment evolutiv ce conduce către culminația în tutti, în care reapare a şasea oară imnul intonat în paralel de către alt şi bas solo, respectiv altiste şi başi aparținând corului mixt; ultima interpretare a imnului de către altistă în duet cu basul, apoi soprana, pe intonațiile violei, reprezintă o revenire la atmosfera de debut. Ca un ecou, în surdină, se stinge mediația muzicală prin reluarea capului de temă: *Swiety Boże*.

Scanned with OKEN Scanner

Subliniem modul în care Penderecki introduce şi apoi combină textul latin, simbolul universalului, cu textul polonez, simbolul naţional.

Secţiunea *Recordare, Jesu pie* este succedată de secţiunea *Ingemisco tanquam reus*, penultimul, dar şi cel mai lung fragment unitar al secvenţei. Pe parcursul celor şase strofe, reunite într-o amplă secţiune muzicală, se produc bruşte schimbări de stări emoţionale, obţinute prin utilizarea variată şi diversificată a materialului sonor şi prin combinarea aparte a componentelor orchestrale şi umane. Trecem de la efecte sonore şocante până la stări interiorizate, lirice, toate acestea fiind corelate cu conţinutul textului. Numeroase procedee şi mijloace muzicale anterioare (cu precădere din primul fragment *Dies irae* al secvenţei) sunt preluate în această secţiune. Debutul se produce într-o atmosferă similară începutului secvenţei, şi anume prin *glissando*-urile ascendente şi descendente ale orchestrei, alternate cu şiruri de acorduri sacadate, se reinstalează tensiunea dramatică. Fluxul răsunător de sunete şi tempoul animat caracterizează primele strofe, acţiunea derulându-se într-un continuu galop. Se produce o hiperbolizare a sonorităţii prin divizarea interioară a partidelor componente, inclusiv a corului mixt şi prin lărgirea remarcabilă a ambitusului. În această precipitaţie continuă creşte şi rolul instrumentelor de percuţie. Corul abandonează modul de cântare obişnuit şi revine la declamaţia de text (întâlnită deja în secţiunea de debut, în strofa *Liber scriptus*) într-un tempo din ce în ce mai animat.

Următoarele două strofe reprezintă rugăciunea individuală adresată Judecătorului în speranţa de a obţine totuşi iertarea păcatelor. Este unul dintre puţinele momente în care cele patru voci soliste se întâlnesc într-un dialog mişcător. Cu toate acestea rugăciunea lor nu aduce nici un pic de optimism, prin melisme exasperate enunţă fiecare la rândul său *Preces meat non sunt dignae* (Rugăciunile mele nu sunt vrednice de a fi împlinite). După evocarea blestemurilor din *Confutatis* într-o atmosferă similară începutului, orchestra şi corul dispare pe un lung *glissando* ascendent.

Lacrimosa este prima parte care a fost pusă pe note încă în anul 1980, dedicată inaugurării unui monument la Gdańsk, ridicat în memoria revoluţiei din 1970. Resemnare şi speranţă exprimă ultimele două strofe ale secvenţei. La crearea acestei atmosfere lirice participă solo de sopran şi corul mixt, pe un limbaj muzical apropiat de tonalitate. Instrumentele grave domină această secţiune finală, având rolul de a acompania linia melodică afectuoasă a solistei. Pe toate planurile muzicale remarcăm prezenţa unei figuri generatoare, deosebit de expresive, configurată pe cuvântul *Lacrimosa*. Este vorba de o pendulare ascendentă de sextă mică şi rezolvare la semiton în coborâre, ajungându-se în final la sunetul de debut. Rezolvarea finală a secvenţei *Dies irae* are loc pe acordul de Fa# major, confirmând această seninătate şi linişte regăsită prin lacrimi.

Sanctus a fost compus mult mai târziu decât celelalte componente ale lucrării, mai precis în 1993, fiind plasat la locul său obişnuit în ciclul *Missei pro defunctis*, înainte de *Agnus Dei*. *Sanctus* se divide în trei secţiuni, fiecare debutând cu un solo de clarinet. În prima secţiune, după

Scanned with OKEN Scanner

introducerea orchestrală, în care predomină corzile grave, un solo de alt dezvoltă materialul tematic pe ideea: *Sanctus, Sanctus, Sanctus/Dominus Deus Sabaoth./Pleni sunt coeli et terra glori tua.* Corul şi orchestra preiau această idee şi împreună realizează o culminaţie sonoră. În secţiunea centrală cantilena clarinetului este urmată de expunerea scurtă şi simplă a ideii *Benedictus, qui venit in nomine Domini* pe o linie melodică diferită de cea precedentă şi centrată în jurul tonalităţii fa minor, în interpretarea corului de bărbaţi. Tenorul solo reia această idee, după care putem vorbi de un moment de dezvoltare în care se developează din nou prima idee tematică corelată cu aceasta din urmă, cu îmbinarea corului şi a soliştilor, realizându-se astfel o nouă culminaţie. În secţiunea finală corul reia ideea de *Benedictus*, pentru a ajunge astfel la *Hosanna in excelsis*. Asemănător începutului, încheierea este realizată printr-o intervenţie orchestrală ce se pierde treptat pe pedala finală de *re*. Reţinem că temele din *Benedictus* şi *Sanctus* sunt tratate contrapunctic de corul mixt, la care se alătură duetul celor doi solişti .

Compus în 1981, în memoria marelui om al bisericii, cardinalul Wyszyński, *Agnus Dei* aduce o nouă sonoritate în succesiunea părţilor. Orchestra este abandonată în totalitate, creând astfel spaţiu desfăşurării corului *a cappella*. Regăsim aceeaşi resemnare şi împăcare ca în *Sanctus*-ul precedent de care se leagă în mod firesc. *Agnus Dei* se divide într-o succesiune de fraze muzicale clădite în jurul diverselor secţiuni ale textului. Penderecki respectă configuraţia textului latin, conform căruia se disting trei expuneri principale de *Agnus Dei*, însă în interiorul acestui context recurge la o serie de fragmentări şi sub-fragmentări ale aceluiaşi text canonic. La prima expunere, corul mixt divizat prezintă simultan textul pe o ţesătură melodică quasi omofonă. Ţesutul se intensifică odată cu cea de-a doua expunere prin pasaje polifonice, intensificarea notelor cromatice, efecte sonore disonante, creşterea ambitusului. Înaintea re-enunţării *dona eis requiem*, pe ideea păcatelor se ajunge până la un climax emoţionant şi violent atonal. Blândeţea iniţială se transformă în angoasă. Însă, prin repetiţiile insistente de *dona eis* ale corului de bărbaţi, însoţit de suspinele *Agnus Dei* la corul de femei până la apariţia ultimei aclamaţii se restabileşte liniştea iniţială. Această ultimă aclamaţie a rugăciunii pentru pacea eternă este un liniştit dialog polifonic între vocile componente ale corului mixt divizat.

În următoarea parte, *Lux aeterna*, Penderecki prelucrează scurt şi concis un singur fragment de text: *Lux aeterna luceat eis, Domine: Cum sanctis tuis in aeternum,/quia pius es*. Pentru redarea acestui conţinut divin, Penderecki recurge la sonorităţi deosebite, ducând cu gândul la sonorităţile utilizate într-o lucrare anterioară a sa, *Kosmogonia*. Lumina eternă se difuză printr-o asociere de sonorităţi imprecise, realizate cu ajutorul *glissando*-urilor şi cromatismelor, precum şi prin sunete repetate şi pedale lung ţinute. Rolul conducător îl deţine şi aici corul, care alternează între o cântare diafană, transparentă şi o declamaţie agitată, aproape agresivă. Orchestra mult redusă îşi face simţită

Scanned with OKEN Scanner

prezența prin pedale lung ținute și schimburi de sunete legate prin *glissando*. Se evidențiază rolul corzilor grave, cu precădere în final, unde reapare melodia melancolică a violoncelului din *Introitus*.

Acest tablou de culori diafane dispare odată cu aclamația la unison a corului și prin acordul brutal al orchestrei din introducerea următoarei părți, *Libera me*, compusă în 1984 în memoria victimelor din Katyń. În această parte se derulează în fața noastră fresca înspăimântătoare a Apocalipsei. O gamă largă de valori estetice și sacre negative sunt reprezentate în tablourile muzicale. Viziunile înspăimântătoare asupra caracterului păcătos al omului și a poziției acestuia în fața Judecătorului prind viață prin dinamizarea unor valori asociate de cea a urâtului, josnicului. Sentimentele fricii și terorii ni se dezvăluie în pasajele muzicale ce amintesc de ziua furiei, a haosului și dezordinii declanșate de Judecata finală. Pentru ilustrarea acestor idei tragice Penderecki reia procedeele și mijloacele muzicale utilizate la începutul secvenței *Dies irae*. De data aceasta însă materialul muzical este mult amplificat, hiperbolizat până la atingerea unor efecte sonore înspăimântătoare. Orchestra își rezervă câteva segmente obsedante și crude, interludii în care se remarcă avalanșa instrumentelor de percuție. Momentele instrumentale fac legătura între diferitele părți corale, respectiv solistice, în care Penderecki prelucrează cu libertate textul Requiemului, recurgând la o serie de repetiții de cuvinte, de fraze prin care amplifică înțelesul acestuia. Astfel, în final, asemănător unei reprize, se revine la ideea *Libera me, Domine de morte aeterna,/in die illa tremanda*. Revenirea finală însă se revarsă într-o melancolie, până ce prin repetările imploratoare de *libera me* se stinge și ultimul sunet. Alături de cor, solo de sopran și bas participă la realizarea acestui tablou muzical.

Corelarea textului latin cu cel polonez situează lucrarea lui Penderecki în afara chenarelor strict liturgice. Tot astfel și finalul a fost denumit *extraliturgic*, deoarece în mod normal *Libera me* este partea de încheiere a *Missei pro defunctis*. În *Final* Penderecki reia și sintetizează principalele elemente ale mișcărilor precedente: amintirea din *Recordare* (imnul polonez *Święty Boże*) se amestecă cu cel din *Introitus, Quid sum miser, Lacrimosa* și *Agnus Dei*. Dacă până acum violoncelul a avut un rol deosebit de important în configurarea unor începuturi sau încheieri, în finalul operei vioara I introduce și însoțește dialogul dintre soliste și cor (solistele, corul de femei și vioara I, simbolul speranței), care este treptat îmbogățit cu celelalte partide. Sonoritatea este deocamdată transparentă și calmă. Prin *crescendo*-ul interludiului instrumental începe amplificarea sonorității. Apoteoza este realizată în versetele împrumutate din textul de *Offertorium*, o ultimă rază de speranță în lupta dintre viață și moarte. Din nou, printr-un procedeu polifonic fugat, se tinde către atingerea culminației finale. Alt solo și partida de alt al corului mixt dă tonul în această gradație, fiind urmate de tenor solo și tenori, bas și basi, sopran și soprane, acompaniați de o orchestră din ce în ce mai bogată. În *tutti*, printr-un mers cromatic în evantai, se deschide linia melodica atât ascendent, cât și descendent, până la triumful ultimului acord de *la*, la unison. Această

Scanned with OKEN Scanner

sonoritate pură, care învăluie spațiul înconjurător, aduce o notă de speranță personală: speranța că totuşi Dumnezeu ne ajută şi speranța într-o viață nouă.

După premiera lucrării la Stuttgart, compozitorul afirma: *Este imposibil să trăieşti fără speranță. Sunt convins, că într-o bună zi, o nouă viață va începe şi în Polonia.* Şi speranțele compozitorului nu au fost zadarnice.

Penderecki, asemănător multor compozitori contemporani, a trecut prin mai multe faze de cercetare, de introducere a anumitor sonorități *ieşite din comun*, creând de multe ori capodopere unice. Însă a avut grijă ca niciodată să nu repete de două ori aceeaşi invenție sonoră, pentru a nu crea copiile originalului. De la o lucrare la alta, Penderecki trece la alte şi alte faze componistice, pentru ca din anii 1970 să revină la un stil post-romantic, fără să abandoneze însă sonoritățile experimentate anterior, ci utilizându-le într-o nouă conjunctură. Din această cauză, lucrările lui Penderecki se consideră ca fiind nişte sinteze. Din acest punct de vedere şi *Requiemul polonez* este o sinteză de sonorități, de mijloace de expresie, de tehnici componistice prelucrate sub această formă.

Privind *Requiemul polonez* în anturajul celorlalte lucrări ale compozitorului se evidențiază faptul că Penderecki, în cazul de față, apelează la notația tradițională, consemnând cu precizie toate atributele unei partituri muzicale *clasice*: înălțime, metru, ritm, alterații, dinamică. Față de lucrările instrumentale, unde se manifestă o predilecție pentru ansamblul de corzi şi pentru percuție, în *Requiem*, Penderecki nu se poate lipsi de sonoritatea suflătorilor. Tot astfel, în contradicție cu muzica sa instrumentală, caracterizată prin concizie, muzica religioasă se distinge prin dimensiuni considerabile şi de la această regulă nu face excepție nici *Requiemul polonez*. În conturarea formei monumentale a *Requiemului*, în varietatea expresiilor sonore şi menținerea dinamismului lucrării, un aspect esențial îl constituie arta *dozării* cantității, a numărului de voci care sunt implicate în discursul muzical.

Unele dintre părțile Requiemului (*Lacrimosa*, *Agnus Dei*, *Recordare*, *Libera me*) au fost compuse într-un interval de trei-patru ani ca lucrări de sine stătătoare şi prezentate individual în cadrul unor concerte. Cu toate că procesul componistic nu respectă succesiunea firească a părților, cu toate că ordinea cronologică a părților componente nu coincide cu ordinea succesiunii lor, cu toate că unele dintre părți au avut o evoluție independentă, continuitatea lucrării nu poate fi pusă sub semnul întrebări. Construcția axată în jurul metamorfozărilor figurii generatoare expuse în preludiul violoncelului din *Introitus*, reaparițiile aceluiaşi preludiu de debut în mai multe reprize, asocierea ideilor legate de ziua furiei cu pasajele în galop expuse în prima strofă din *Dies irae*, modul declamativ al corului în sublinierea conținutului de text sunt câteva elemente care corelează şi definesc poziția fiecărei mişcări în parte.

Scanned with OKEN Scanner

În limbajul muzical al *Requiemului* se remarcă un cromatism polifonic situat în afara tonalității, cu figuri și teme aflate într-o interacțiune contrapunctică, cu posibile abateri către tonalitatea pură (precum în *Recordare*, *Lacrimosa*, *Agnus Dei*) și accentuarea laturii dramatice prin *clustere* și *glissando* situate la limita zgomotului (în torentele și strigătele din *Judecata de apoi* din *Dies irae*). Prin măiestria sa supremă, Penderecki integrează cu ușurință asemenea extreme în limbajului muzical propriu. Este conștient de faptul că fascinanta confruntare cu muzica târzie a secolului al XIX-lea a îmbogățit considerabil propria expresivitate componistică. Acest lucru este confirmat în muzica *Requiemului polonez*, deoarece, la urma urmei, lucrarea este o mare sinteză a sentimentelor, trăirilor sale ca om și artist, patriot și catolic, față de această perioada dificilă a țării sale.

Să revenim, în final, la punctul de plecare al investigațiilor noastre, și anume la semnificația *Requiemului polonez* în literatura de specialitate a secolului XX. Penderecki abordează un gen religios secular, pe care îl adaptează la modul de gândire și exprimare națională personală. Prin îmbinarea textului latin cu cel polonez, pe o intonație muzicală modernă, are loc întâlnirea dintre universal și individual.

Statutul și mesajul lucrării în viața muzicală contemporană sunt viu tălmăcite prin gândurile unei interprete a lucrării, a unei persoane care a fost în contact direct nu numai cu lucrarea, dar și cu compozitorul acesteia, într-un eveniment muzical de neuitat la Teatro alla Scala din Milano. Astfel evocă Mariana Nicolesco contactul său cu compozitorul și cu lucrarea sa: Requiemul polonez, *născut din sevele durerii și ale suferinței, din experiența tragică a existenței și care se termină totuși într-o puternică notă de speranță, a bulversat propria sa țară și auditoriile din lumea întreagă. Triumful de la Scala a avut ecouri vaste, și în stagiunile care au urmat am cântat deseori acest Requiem sub bagheta compozitorului, în Europa și în America. Și mărturisesc că azi încă este vie în mine creația acestei muzici, ca orice pas spre sacralitate, și de neuitat reacția publicului la fiecare dintre aceste concerte. La Boston Symphony Hall intonam* pianissimo *primele note din Lacrimosa și toată sala se ridica în picioare, ca într-un inexplicabil fenomen de levitație. Plângea stins publicul, plângeau membrii orchestrei și ai corului. Minute în șir au trecut până când concertul a putut fi reluat. Iar în splendida catedrală din Leon, Spania, la rugămintea a mii și mii de tineri, la sfârșitul Requiemului a trebuit să repetăm Lacrimosa. Lucru care se întâmplă rareori la spectacolele de operă, dar nemaiauzit pentru o piesă religioasă și într-o catedrală, dar care nu e de mirare, pentru că muzica adevărată, într-o scriitură modernă sau nu, atinge ființa noastră profundă, străfundurile simțirii în care ne regăsim cu toții, trezind în noi instinctul fundamental, contemplativ*[164].

[164] Program de sală pentru *Concertul Krzystof Penderecki, Cele șapte porți ale Ierusalimului*, 8 aprilie 1999.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

ANTOKLETZ, Elliot – *Twentieth-Century Music*, New Jersey, Prentice Hall Englewood Cliffs, 1992

BARRAUD, Henry – *Pour comprendre les musiques d'aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1968

DENIZEAU, Gérard – *A zenei műfajok képes enciklopédiája* (Enciclopedia Ilustrată a Genurilor Muzicale), Budapest, Rózsavölgy, 2009

EGGEBRECHT, Hans Heinrich – *A nyugat zenéje* (Muzica occidentală), Budapest, Typotex, 2009

ERHARDT, Ludwik – *Találkozások Krzysztof Pendereckivel* (Întâlniri cu Krzysztof Penderecki), Budapest, 1981

LAROUSSE – *Dicționar de mari muzicieni*, Bucureşti, Univers Enciclopedic, 2000

MAREK, Tedeusz – *La musique Polonaise contemporaine* (1945-1956), Varsovie, Polonia, 1957

*** *Enciclopedia della Musica*, vol. II, Milano, Edizioni Ricordi, 1964

*** *Guide de la Musique sacrée et chorale profane*, Paris, Edition Fayard, 1993

*** *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Edition Fayard, 1985

*** *The Modern Age 1890-1960*, în: *New Oxford History of Music*, vol. X, London, Oxford University Press, 1974

*** *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Edited by Stanley Sadie & John Tyrell, Oxford University Press, vol. V, 1992

Scanned with OKEN Scanner

DUBLA FIINȚĂ ÎN VIZIUNEA ESTETICĂ SCHUMANNIANĂ

Profesor dr. **Roxana Ota**
Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă*, Iași

escifrarea conținutului artistic, aparent enigmatic al muzicii de la începutul secolului al XIX-lea, depășirea acelei euforii auditiv-afective și pătrunderea sensului celui mai profund al artei, presupune atât abordarea disciplinelor muzicale cu rigorile lor specifice, dar mai ales a viziunilor estetico-filosofice a creatorilor.

Romanticii au conceput meditația asemenea unui conflict între conștiință și propriile simțiri ale individului. Așa cum afirmă George Bălan, vocile *rareori recomfortante*[165] ce răsună în sufletul romanticului, creează acea tulburare ce solicită meditația individului, în urma căreia se așteaptă un răspuns liniștitor: [...] *această polifonie sufletească e cea care impune necesitatea interiorizării meditative de la care se așteaptă o iluminare...*[166].

Analizând la modul general creația muzicală a romantismului, constatăm că aceasta implică aproape întotdeauna acea dualitate ce creează o anumită tensiune între două entități de caracter opus. Datorită structurii sale interioare duale, Robert Schumann edifică poate cel mai clar existența dublei ființe a artistului romantic, prin intermediul *alter ego*-urilor ce îi conduc drumul creator. *Eusebiu* și *Florestan* devin astfel simboluri ale dualității romantice.

În cele ce urmează, vom urmări manifestarea dualismului romantic în ideologia estetică schumannniană, atât de bine reprezentată în articolele sale de critică muzicală. Menționăm că cele două personaje, Eusebiu și Florestan, sunt replici ale eroilor Wult și Walt din romanul *Flegeljahre* de Jean-Paul Richter, autorul preferat al lui Robert Schumann. Aceste pseudonime cu care Robert Schumann semnează unele articole de critică sau creații muzicale, determină recunoașterea aspectelor contradictorii ale temperamentului său. *Eusebiu* este liricul visător, sensibil și blând care plutește în lumea fanteziei iar *Florestan* este entuziastul înfocat și pasionat, adeseori plin de umor.

Aceste două personaje apar odată cu înființarea de către R. Schumann a asociației fictive *Davidsbund* (*Asociația Davidienior*) și a revistei muzicale *Neue Zeitschrift für Musik* (*Noua revistă pentru muzică*), în anul 1834. Pentru promovarea ideilor sale R. Schumann concepe articole semnate de personajele fictive *Eusebiu*, *Florestan* și *maestrul Raro*, primii davidieni. Notele critice semnate de *Florestan* au un caracter decis, intolerant, incisiv, categoric și emană încredere în

[165] George Bălan, *Muzica și lumea ideilor*, București, Editura Muzicală, 1973, p. 159.
[166] *Idem.*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

propriile forțe, pe când *Eusebiu* este mai îngăduitor, iertător, articolele sale având nuanțe de scepticism sau de tristețe.

Eusebiu reprezintă înclinația lui R. Schumann pentru romantismul de tip *contemplativ*, sentimental, iar *Florestan* se află la polul opus, cel al *exaltării* sau al revoltei romantice. Uneori compozitorul încearcă să reunească aceste aspecte ale personalității sale complexe, reușind într-o oarecare măsură să le sintetizeze și să ajungă la o natură armonică și echilibrată. În publicistica sa, acestă sinteză poartă numele de *Raro*. În realitate însă, viața sa lăuntrică nu avea parte de asemenea compensații iar acest lucru s-a manifestat în muzica sa.

Opiniile schumanniene, prezentate în diferite articole de critică, precepte pentru tinerii muzicieni, aforisme sau alte scrieri, dețin un caracter obiectiv și au ca scop descoperirea valorilor autentice și departajarea lor de falsele valori. *Eusebiu*, *Florestan* și *maestrul Raro* au fiecare propriul lor rol și propria modalitate de exprimare. *Eusebiu* este cel care contemplă opera de artă, știind să descopere în profunzime frumusețile ei iar *Florestan* conduce o critică dură, combativă și ironică asupra creațiilor mediocre.

Robert Schumann pune baza unor noi concepții în muzică pe care le expune ca pe un ghid al înțelegerii și interpretării artei. Întotdeauna criticul muzical este dublat de poetul inspirat, căci pentru R. Schumann doar o exprimare plastică poate analiza și descrie complexitatea conținutului muzical. Prin intermediul compozitorului german, critica muzicală devine o nouă ramură a esteticii. În condeiul său se regăsesc influențe ale operei lui Jean-Paul Richter, cu imaginile fantastice și vibrantul suflu romantic, iar pe de altă parte ale liricii lui Johann Wolfgang van Goethe, cu introspecția sa elegantă.

Prezentăm un scurt fragment din critica la opera *Hughenoții* de G. Mayerbeer pentru a observa patosul, suferința și revolta ce-l însuflețeau pe *Florestan*: *Nu pot să spun cu ce aversiune am ascultat opera. De ciudă m-a copleșit oboseala și somnul. După câteva reprezentații am găsit și câteva elemente favorabile, dar am rămas totuși la aceeași concluzie, iar acelora ce au îndrăznit să compare opera Hughenoții cu Fidelio, am fost silit să le reamintesc mereu că nu se pricep la nimic*[167]. Sinceritatea compozitorului este aproape dureroasă, iar intensitatea sentimentului negativ îl copleșește fizic, acest tumult interior explicând încrâncenarea și dramatismul numeroaselor apariții ale acestei entități (*Florestan*) în creația schumanniană.

Dar nu doar combativitatea și critica dură sunt elementele ce caracterizează articolele schumanniene ci, de asemenea, *poetizarea*. R. Schumann evită analiza științifică, teoretică și expunerile pedante, încercând să dezvăluie cu mijloace poetice esența muzicii. Metaforele, comparațiile alegorice sau versurile sunt cele ce-i poartă imaginația poetică spre o analizare subiectivă, în spiritul epocii romantice, a operelor de artă.

---

[167] Eugenia Ionescu, *Schumann*, București, Editura Muzicală, 1962, p. 56.

În articole ca *Un opus 2* sau *Drumuri noi* îl întrezărim pe poetul *Eusebiu* ce caracterizează într-un stil metaforic însuşirile creatoare ale lui Fr. Chopin şi J. Brahms, evocând trăsăturile generale ale operelor analizate şi promovându-le totodată. Analiza variaţiunilor *La ci darem la mano op. 2* de Frédéric Chopin este un superb eseu în care *Eusebiu* expune imagini poetice care fac auditoriul să înţeleagă metafora muzicii prin poezia cuvântului: *Doar feerie şi vraja nopţilor cu lună; Masetto priveşte, ce-i drept, din depărtare şi blestemă plin de înţeles, dar acest lucru îl tulbură prea puţin pe Don Juan*[168].

Concepţia estetică schumanniană, pe care o promovează pe parcursul a zece ani, devine firul conducător în înţelegerea muzicii şi oglinda evenimentelor artistice contemporane, o cronică muzicală a timpului. În afară de polemicile deschise în *Neue Zettschrift für Musik*, îndreptate împotriva artei efemere, R. Schumann consacră articole pline de entuziasm în descoperirea geniilor muzicale din domeniul artei componistice dar şi interpretative: Fr. Chopin, Fr. Liszt, Fr. Schubert, F. Mendelsohn, H. Berlioz, J. Field, I. Moscheles, L. Cherubini. Dintre numele interpreţilor ce au răsunat în articolele sale amintim: Clara Wiek, S. Thalberg, I. Pleyel, Belleville, N. Paganini, K. J. Lipinski, A. Bazzini şi H. Vieuxtemps.

Robert Schumann atrage atenţia asupra creaţiei schubertiene pe care o găseşte extrem de profundă şi multilaterală, exprimând variatele aspecte ale trăirilor umane: *Tot ce priveşte cu ochiul şi atinge cu mâna se transformă în muzică*[169]. Lui Felix Mendelssohn-Bartholdy îi analizează pe larg lucrările pentru pian, simfoniile, uverturile şi muzica de cameră, preţuindu-l în mod deosebit faţă de toţi compozitorii contemporani. Unele din cele mai profunde analize schumanniene sunt asupra creaţiei şi personalităţii lui Frédéric Chopin. Robert Schumann este cel ce atrage atenţia publicului asupra compozitorului polonez, insistând asupra caracterului naţional al operei acestuia şi încercând să explice firea visătoare, graţioasă, nobilă, dar totodată înfocată a creaţiilor sale. *Chopin este şi rămâne cel mai îndrăzneţ şi mândru spirit poetic al vremii*[170], afirmă R. Schumann.

Privind spre trecut, R. Schumann îl vede pe J. S. Bach asemenea unui monstru sacru ce nu poate fi comparat cu nimeni. Toate generaţiile ce i-au urmat se inspiră într-un fel sau altul din muzica acestuia, J. S. Bach rămânând o sursă ce va hrăni permanent ideile inovatoare. Arta mozartiană îi inspiră lui R. Schumann seninătatea, liniştea şi graţia de care are atâta nevoie spiritul său zbuciumat. Ludwig van Beethoven reprezintă în viziunea schumanniană deschizătorul drumurilor artei muzicale. Geniul acestuia transformă o idee simplă într-o nouă concepţie nobilă, limbajul său reuşind să transforme orice cuvânt într-o adevărată maximă universală.

Această succintă trecere în revistă a activităţii de critic muzical a lui Robert Schumann doreşte să atragă atenţia asupra complexităţii intelectuale şi spirituale a compozitorului şi asupra

[168] Robert Schumann, *Din cronicile Davidienilor*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1972, p. 17.
[169] Eugenia Ionescu, *op. cit.*, p. 269.
[170] *Ibidem*, p. 270.

Scanned with OKEN Scanner

modului în care *dubla sa ființă* s-a manifestat în acest domeniu sub pseudonimele de *Eusebiu* și *Florestan*. Cunoscându-și probabil temperamentul extrem de sensibil la toate fluctuațiile exteriorului, el însuși afirmând că *artistul trebuie să păstreze echilibrul cu viața exterioară, altfel se prăbușește*[171], R. Schumann așterne pe hârtie, dintr-un gest de eliberare poate, întreaga indignare și revoltă ce i-o produce spiritul retrograd al filistinilor dar și bucuria contemplativă de a descoperi valori cu adevărat perene.

Înalta concepție estetică despre muzică a lui R. Schumann este, de asemenea, dezvăluită în diferite îndrumări acordate tinerilor compozitori și interpreți, unde din nou îi putem regăsi pe cei doi exponenți ai personalității compozitorului: *muzica* [...] *nu ar avea nici o valoare dacă s-ar rezuma numai la sunete, fără a fi expresia unei stări sufletești*[172]. Robert Schumann își concepe muzica asemenea unei destăinuiri nobile, în care bipolaritatea spiritului său se împletește cu farmecul naturii, creând o armonie între viața interioară și cea exterioară. Conștient de tumultul sentimentelor ce palpită în interiorul său, compozitorul nu poate concepe o creație fără confesiunea muzicală a acestora. Lupta celor două *entități* care trăiesc în el trebuia numaidecât exteriorizată.

Așa cum însuși compozitorul afirma, pentru a pătrunde cu adevărat esența muzicii, întregul complex expresiv și psihologic al textului muzical, artistului îi este solicitată o cultură multilaterală. Permanent, susținea R. Schumann, muzicianul are nevoie de o completare a cunoștințelor, de o evoluție spirituală care să-l conducă la măiestrie. *Nici o artă nu cere o strădanie și o muncă atât de perseverentă ca muzica*[173], afirmă compozitorul în *Precepte muzicale pentru casă si viață*. Observăm aici dorința interioară a compozitorului spre autodepășire, o luptă care l-a măcinat întreaga viață dar la care nu a renunțat decât răpus de boală. Ne putem imagina că avântul și energia lui *Florestan* sunt cele ce l-au stimulat mereu pe compozitor să depășească durerile, momentele de profundă depresie, și să continuie drumul creator. Visătorul *Eusebiu* este cel ce îndeamnă spre lecturi poetice și plimbări în mijlocul naturii, în aceleași sfaturi pe care compozitorul le acordă tinerilor muzicieni. Acesta își cere dreptul la contemplare, pentru a-și trage seva inspirației și pentru a-și regăsi libertatea poetică, atât de necesare actului de creație.

Spiritul romantic avântat al lui Robert Schumann se îmbină și în domeniul artei interpretării muzicale cu latura visătoare și idealistă a sa. Compozitorul consideră indisolubilă legătura dintre *lumea exterioară* care reprezintă viața în general și cea *interioară*, ce desemnează imaginația și sufletul artistului[174]. La fel cum *Florestan* și *Eusebiu* reprezintă identități diferite dar, totodată, sunt indisolubil legați, fiind parte a aceluiași spirit, la fel noțiunile de viață și suflet nu pot fi despărțite una de alta, în viziunea lui R. Schumann, acestea contopindu-se și devenind un tot unitar în muzică.

---

[171] Alexandru Leahu, *Maeștrii claviaturii. Eseu asupra literaturii pianistice*, București, Editura Muzicală, 1976, p. 136.
[172] Eugenia Ionescu, *op. cit.*, p. 271.
[173] *Ibidem*, p. 293.
[174] N. Popova, *Schumann despre interpretarea muzicală*, în: *Arta interpretării muzicale – Culegere de studii din literatura muzicală sovietică*, București, Editura Muzicală, 1960, p. 361.

Scanned with OKEN Scanner

În *Cărticica de însemnări ale maestrului Raro, Florestan şi Eusebiu*, Robert Schumann introduce ideea că între personalitatea artistului compozitor sau interpret şi opera sa trebuie să existe *echilibru*. Deşi poate părea paradoxal pentru unii, R. Schumann este întruchiparea acestui echilibru. Balanța nu a înclinat în favoarea unuia dintre cei doi poli ai personalității sale, manifestările acestora fiind oarecum echilibrate atât în contextul activității de critic muzical, dar şi în acela al creației componistice. *Nu-mi plac oamenii a căror viață nu este în concordanță cu operele lor*[175], afirma compozitorul. Acest genial compozitor ne oferă, ca nimeni altul, posibilitatea de a pătrunde în cele mai intime colțuri ale sufletului şi minții sale, prin sinceritatea confesiunilor. Această sinceritate ce îi este caracteristică, R. Schumann o cerea şi interpreților. Ea nu se referă însă la impregnarea unei lucrări muzicale cu propriile sentimente, ci la calitatea spirituală a interpretului.

Referindu-se strict la interpretare, R. Schumann vorbeşte despre *aspectul captivant* şi *perfecțiunea tehnică a execuției*. În viziunea sa, interpretul trebuie ajutat de către compozitor să înțeleagă corect conținutul lucrării muzicale, prin titluri, indicarea nuanțelor, alegerea unei tonalități sugestive etc. Desigur, compozitorul aşează în primul plan esența pur muzicală, dar totodată consideră că un titlu bine ales ar putea adânci impresia pe care o creează muzica, fiind modalitatea cea mai sigură de preîntâmpinare a denaturării caracterului lucrării.

În ceea ce priveşte indicarea planului semantic, observăm în creația schumanniană preferința pentru notații cât mai amănunțite, în limba germană: *Langsam getragen. Durchweg leise zu halten* (indicație din partea a III-a *Fanteziei în Do major*) sau *Im lebhaften Tempo* (partea I a aceleiaşi *Fantezii*). În ceea ce priveşte tonalitățile utilizate, compozitorul scrie: *Procesul care-l determină pe compozitor să aleagă o anumită tonalitate pentru exprimarea simțămintelor sale, nu poate fi explicat*[176]. Articolul consacrat acestei idei a tonalităților este marcat de un anumit subiectivism şi schematism, însă ceea ce se poate desprinde cu claritate de aici este faptul că R. Schumann concepea tonalitatea unei lucrări în funcție de formă, iar aceasta din urmă se afla în strânsă legătură cu conținutul expresiv.

Cu aceeaşi inteligență ascuțită şi sensibilitate artistică, R. Schumann îşi expune ideile despre problemele de educație interpretativă, în sensul pedagogic. Acesta concepea procesul educației ca pe un act creator, fără a implica metode scolastice sau exerciții inutile. R. Schumann cunoştea foarte bine faptul că nici cea mai rafinată concepție interpretativă, nici imaginația şi auzul dezvoltate la maxim nu pot realiza obiectivul interpretativ final, dacă nu există în acelaşi timp şi o tehnică desăvârşită. În acest sens, compozitorul propune studierea unor genuri muzicale mai complexe, care cuprind o sferă largă de elemente tehnice ce trebuie realizate. În acea epocă, sfaturile lui Robert Schumann erau total neobişnuite pentru profesorii care îşi instruiau elevii ore întregi doar pe studii

[175] N. Popova, *op. cit.*, p. 363.
[176] *Ibidem*, p. 372.

Scanned with OKEN Scanner

tehnice. Dar cei doi exponenți ai temperamentului și, de ce nu, ai intelectului schumannian se întâlnesc din nou pentru a da o formă superioară interpretării. Dacă *Florestan* este cel care militează pentru consolidarea tehnicii, *Eusebiu* atrage atenția asupra subordonării acesteia obiectivului artistic. Iată ce scrie R. Schumann pianistului Karl Reinecke: *Minunată este virtuozitatea desăvârșită, atunci când reprezintă un mijloc de redare a unor autentice opere de artă*[177]. În întreaga sa creație, compozitorul oglindește această concepție asupra tehnicii ce trebuie să servească expresivității: în alternanța caleidoscopică din *Homoresque*, în masa monolitică a *Toccatei*, în *Studiile simfonice* sau marșul triumfal al *Fanteziei*.

În finalul acestei scurte incursiuni în estetica schumanniană, amintim încă un deziderat al marelui compozitor care ne dezvăluie în toată plenitudinea personalitatea sa dual: *Lanțul regulilor va fi întotdeauna înfășurat cu firul de argint al fanteziei*[178]. Flacăra năzuințelor acestui artist genial l-a împins mereu la o muncă riguroasă, desfășurată după reguli foarte clar definite, fiind permanent sub controlul unei inteligențe active. Animat de un suflu eroic, *Florestan* este cel ce luptă cu un entuziasm nestăvilit, epuizând o energie fără seamăn, până la jertfirea de sine, pentru ca arta să se purifice și să se înalțe pe piedestalul suprem. Pentru a echilibra acest elan cuprins de exaltare, R. Schumann îl creează pe *Eusebiu*, mereu contemplativ, cu sensibilitatea sa delicată, cu generozitatea și duioșia sa, cu fantezia sa debordantă, care intervine mereu, într-o manieră ce imprimă poezie stilului schumannian, în întreaga sa activitate creatoare.

BIBLIOGRAFIE

ANGI, Ștefan – *Prelegeri de estetică muzicală*, Oradea, Editura Universității din Oradea, 2004

BĂLAN, George – *Muzica și lumea ideilor*, București, Editura Muzicală, 1973

IONESCU, Eugenia – *Schumann*, București, Editura Muzicală, 1962

LEAHU, Alexandru – *Maeștrii Claviaturii. Eseu asupra literaturii pianistice*, București, Editura Muzicală, 1976

SCHUMANN, Robert – *Din cronicile davidienilor*, București, Editura Muzicală, 1972

*** *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londra, Editura Macmillan, 2001

*** *Arta interpretării muzicale, Culegere de studii din literatura muzicală sovietică*, București, Editura Muzicală, 1960

[177] N. Popova, *op. cit.*, p. 380.
[178] *Ibidem*, p. 389.

Scanned with OKEN Scanner

STIL ŞI LIMBAJ ÎN CREAŢIILE RAHMANINOVIENE

Profesor dr. **Gina Mihaela Pavel**
Liceul de Arte *Plugor Sándor*, Sfântu Gheorghe

Oricare ar fi domeniul la care se referă (literatură, arte plastice, muzică, cinematografie, etc.), *stilul* reprezintă acea categorie estetică ce se regăseşte în creaţiile unei epoci, a unei culturi sau a unei arii geografice, a unui grup de artişti sau a unui creator (sau interpret), caracterizată prin folosirea cu statornicie a anumitor structuri, tipare sau prin unificarea unor idei artistice.

Fără a avea poate prea multă *originalitate* a stilului sau o constantă *concizie*[179] în exprimarea muzicală, trebuie să admitem că principalele caracteristici ale expresiei rahmaninoviene sunt *unitatea, naturaleţea* şi *fineţea*[180]. Adept convins al *Romantismului muzical* şi nu al curentelor moderniste ce au brăzdat universul artelor în acea perioadă, Serghei Rahmaninov (1873 - 1943) a *păşit* cu succes în muzica secolului al XX-lea, dovedind că *simplitatea* şi *naturaleţea* sunt atribute ce asigură reuşita în orice manifestare a artei. Opunându-se, aşadar, abandonării tradiţiilor, Rahmaninov s-a integrat în ceea ce numim *Romantism târziu* sau *Neoromantism*, *stilul* său evoluând doar uşor în cei peste cincizeci de ani de activitate creatoare.

Spiritul rusesc, *romantic* prin excelenţă, s-a dovedit a fi perfect suprapus peste caracteristicile curentului specific secolului al XIX-lea. *Visarea*, *nostalgia*, *speranţa*, *sensibilitatea*, dar şi *revolta*, toate atribute îngemănate în sufletul slav, descriu atitudinea romanticului. Serghei Rahmaninov, prin originile şi structura sa, nu putea, aşadar, să se abată de la această rânduială.

Aptitudinile sale de ***pianist*** înzestrat au atras atenţia încă din anii studenţiei. Inteligent, cu o fenomenală citire la prima vedere, un auz muzical şi o memorie fantastice, cu o capacitate de a face transpoziţii cu uşurinţă, alături şi de calităţile fizice deţinute (mâini foarte mari, cu o extindere a degetelor foarte amplă[181]), imaginea lui Rahmaninov nu putea fi decât cea a unui interpret înnăscut.

---

[179] Ferm continuator al *Romantismului*, Rahmaninov a fost deseori criticat pentru lipsa sa de originalitate, fiind considerat un epigon, un manierist, deseori acuzat de monotonie şi banal. Construcţiile arhitecturale folosite în lucrările sale (uneori prea mari) au iscat noi critici privind *divagaţiile* muzicale ce duceau (rareori!) la o exprimare fără consistenţă, fără substanţă. De altfel, Rahmaninov a revenit uneori asupra unor lucrări, reconstituind anumite fragmente în forme mai sintetice.

[180] Am folosit ca reper *calităţile stilului* descrise de Vasile Iliuţ în: *O carte a stilurilor muzicale*, Bucureşti, Editura Academiei de Muzică, 1997, pp. 16 - 19.

[181] La mâna stângă cuprindea intervalul de duodecimă, iar cu dreapta terţiadecima.

Scanned with OKEN Scanner

Stilul său *pianistic* s-a remarcat prin *precizie*, *pulsație ritmică*, *acurateţe a staccato*-ului şi *pregnanță* în executarea lucrărilor complexe din punct de vedere structural, păstrându-şi totodată extraordinara *cantabilitate*, *sensibilitatea*, *rafinamentul*, *varietatea nuanțelor* – o incredibilă perfecțiune a tehnicii pianistice. Şi în redarea contrastelor *dinamice* Rahmaninov era un maestru: un *fortissimo* în interpretarea lui era executat extrăgând la maxim sonoritățile pianului, fără a denatura calitatea sunetului, la fel cum şi, la extrema cealaltă, un *pianissimo* abia perceptibil era redat ca o şoaptă. Interpretul prefera însă nuanțele mai pline, mai ample, factura execuției devenind mai intensă. Toate aceste caracteristici l-au plasat pe Serghei Rahmaninov printre marile nume ale artei interpretative atât ale timpului său, cât şi ale întregii istorii pianistice.

Dacă în compoziție, cel care l-a influențat în tinerețea sa a fost P. I. Ceaikovski, în interpretare, Anton Rubinstein[182] a fost personalitatea pianistică ce a reprezentat principala sursă de ***inspirație***. Caracterul *energic*, *vulcanic*, învеşmântat totuşi într-o *sobrietate* a interpretărilor au fost caracteristici interpretative comune celor doi mari pianişti. Având doar o uşoară aplecare a corpului asupra pianului, aproape rigid, fără a schița vreun efort depus, chiar cu o aparentă neimplicare, Rahmaninov reuşea însă prin forța mâinilor (dublată de profunzimea interiorului său) să redea nuanțe de mare intensitate în interpretări pline de pasiune şi sensibilitate. Chiar şi cele mai dificile pasaje erau executate doar din încheietura mâinilor sau din antebrațe, utilizând foarte puțin ceilalți mușchi ai aparatului pianistic.

Stilul său ***pianistic*** a fost caracterizat ca fiind bogat în imagini, viu şi expresiv, cu un sunet *de aur, plin de însufleţire* (Arthur Rubinstein), posedând acea *vocalitate* pianistică[183] prin care orice frază (indiferent de întinderea ei sau de dificultatea scriiturii) primea susținerea şi expresia caldă, tandră, plină de farmec a vocii umane. Totodată, datorită incredibilei independențe a degetelor, orice scriitură polifonică oricât de complexă era expusă cu foarte multă *claritate* şi *expresivitate*, prin diferențieri dinamice ale multiplelor voci ce dialogau distinct, ca în muzica de cameră. Deşi folosea *pedala* cu precauție, sunetul lui era plin, consistent şi cald, reverberând în întreaga sală în care cânta.

Serghei Rahmaninov mai poseda şi un foarte dezvoltat simț al *construcției formei*. Pe lângă excepționala *virtuozitate* şi *expresivitatea* sunetului, el reuşea să redea, chiar şi unei lucrări de mici dimensiuni, o construcție însufleţită, să-i imprime acesteia caracterul şi substanța specifice. Cu siguranță, *vitalitatea* indusă *arhitecturilor* sale interpretative are la bază, printre altele, şi propria *teorie* asupra *punctului culminant*[184] al fiecărei lucrări. Acest obiectiv pe care Rahmaninov îl urmărea

[182] Totuşi, spre deosebire de Rubinstein, interpretările lui Rahmaninov erau caracterizate prin *precizie*.
[183] *Tempo*-ul *rubato* şi caracterul vocal al interpretării sale pianistice sunt ambele caracteristici specifice şi lui Chopin.
[184] Această teorie nu era însă o noțiune total nouă, ea fiind infiltrată în concepțiile lui Rahmaninov prin moştenirile lăsate de Richard Wagner şi Franz Liszt, preluată de la L. van Beethoven şi aduse în Rusia de Anton Rubinstein şi Piotr Ilici Ceaikovski.

Scanned with OKEN Scanner

în fiecare din execuțiile sale, îl ghida întotdeauna în construcția interpretărilor lui, construcții analizate temeinic în cadrul numeroaselor ore alocate studiului lucrării respective.

Pianistul Serghei Rahmaninov avea totodată și acea uimitoare intuiție proprie marilor interpreți prin care modifica cu mare abilitate *tempo*-ul, adaptatând subtil *agogica* caracteristicilor stilistice ale lucrării respective în vederea amplificării expresiei muzicale. Încercând să explice *rubato*-ul său, Rahmaninov considera că procedeul trebuie să fie personal, fiind influențat de propriile trăiri interioare, de intuiție. Cu toate acestea, în interpretările lui, *pulsația metrică* de bază nu era niciodată scăpată de sub control.

În vederea dobândirii perfecțiunii în arta interpretativă, Rahmaninov insista totodată și pe primordialitatea *studiului* asupra *tehnicii pianistice*[185], obținerea virtuozității instrumentale sau vocale garantându-i interpretului siguranță în execuție. Totodată, Rahmaninov își adapta studiul unei anumite lucrări problemelor tehnice specifice pe care aceasta le impunea. Tehnica mâinii stângi era neobișnuit de viguroasă. Cu certitudine, Rahmaninov și-a dobândit baza tehnicii sale impecabile în cei patru ani de studiu cu profesorul Nikolai Zverev, cel care avea să-i inducă acea disciplină strictă în studiul zilnic.

Fiind rareori mulțumit de execuțiile sale, Rahmaninov și-a perfecționat continuu arta interpretativă. În studiul unei anumite lucrări, el analiza mai întâi temeinic fiecare amănunt, găsind după îndelungi ore de studiu o variantă interpretativă optimă pe care avea să o execute ulterior doar în acest fel. Interpretările sale erau însă pline de naturalețe, nelăsând să se vadă munca perseverentă dusă până la cele mai mici detalii.

Cu o activitate solistică uluitoare atât calitativă cât și cantitativă, virtuozul Serghei Rahmaninov nu a uimit însă prin vastitatea repertoriului său (destul de restrâns), alegere proprie justificată nu din motive de limite tehnice sau muzicale, ci datorită propriei sale ideologii de orientare romantică. Creațiile lui F. Chopin au predominat în recitalurile și înregistrările lui S. Rahmaninov[186], dar alături de acestea se mai află și lucrări de F. Liszt, R. Schumann, F. Schubert, P. I. Ceaikovski și A. Skriabin dintre compozitorii ruși[187], L. van Beethoven, câteva ópusuri debussiene, și, mai rar, lucrări din creațiile lui J. S. Bach sau W. A. Mozart.

Nu putem încheia comentariile noastre referitoare la arta pianistică rahmaninoviană, fără a sublinia însemnătatea *tezaurului discografic* pe care ni l-a lăsat interpretul. Numeroasele înregistrări realizate între anii 1919 - 1942[188] reprezintă repere interpretative importante vizând atât creațiile

---

[185] *Abilitatea de a sta să studiezi este un talent în sine* (Serghei Rahmaninov). Rahmaninov prefera printre exercițiile sale de încălzire *Studiul în La bemol major op. 1 nr. 2* ce se presupune că ar aparține lui Paul de Schlözer (1842 - 1898).

[186] Moștenirea lăsată de Rahmaninov reprezintă valoroase lecții de stil chopinian pentru teoria interpretării pianistice.

[187] În creațiile compozitorilor ruși observăm anumite caracteristici în interpretările rahmaninoviene: foarte mult rafinament, eleganță, culoare și diversitate timbrală, precum și prezența adesea a acelui *rubato* de care am amintit anterior.

[188] Rahmaninov, foarte critic față de interpretările sale, considera că în diferite ocazii execuțiile sale erau inegale calitativ, așa încât a dorit întotdeauna ca orice înregistrare ce urma să fie comercializată să fie mai întâi aprobată de el. Din acest motiv observăm numeroase reluări ale anumitor lucrări, în vederea obținerii unor variante optime.

Scanned with OKEN Scanner

rahmaninoviene cât şi ale altor compozitori, dar cumulează şi noţiuni practice de teorie a interpretării muzicale, pianistica lui Rahmaninov fiind un punct de plecare valoros în această artă complexă.

Lipsite de emfază dar totodată pline de pasiune, foarte originale şi chiar şocante uneori[189], interpretările lui Rahmaninov au iscat critici diverse. *Tempo*-urile mai rapide pentru care opta în execuţiile sale nu erau alese doar de efect, pentru a impresiona auditoriul, ci urmăreau rezolvările tensiunilor muzicale prin această virtuozitate implicată, dar nu căutată. Acest tip de recreare a operelor muzicale nerespectând întru totul indicaţiile originale ale unui compozitor, sunt evident nişte excepţii. În cazul lui Rahmaninov nu putem contesta aceste abateri, neconvenţionalismul său fiind propriu şi acceptat doar marilor talente.

O altă caracteristică ce nu trebuie omisă este *longevitatea* carierei sale solistice, şi mai mult decât atât, măiestria artistică păstrată pâna la vârsta de aproape 70 de ani. Mărturiile celor ce au avut şansa să-l asculte pe Rahmaninov interpretând în ultimii săi ani de viaţă sunt numeroase şi ne dezvăluie o constantă şi uimitoare *energie*, *vitalitate*, un *dinamism* în execuţia pianistică, caracteristici rar întâlnite în amurgul unei cariere solistice interpretative. *Claritatea* execuţiei, *atenţia* acordată *detaliilor*, *uşurinţa*, *graţia* pe care o afişa în redarea oricărui pasaj oricât de dificil, *promptitudinea* şi *fermitatea* atacului, dar şi *splendoarea* şi *diversitatea* sunetului său, toate aceste trăsături Rahmaninov le-a păstrat până la ultimele sale apariţii scenice. Pe lângă toate acestea însă, perfecţiunea artei pianistice rahmaninoviene era întregită la apogeul ei (datorită şi vastei experienţe solistice) şi printr-o *varietate* mult mai mare de *culori* şi o *construcţie* a arhitecturilor sonore mult mai *închegată*, mai *precisă*.

Ca ***dirijor***, Serghei Rahmaninov păstrează multe din caracteristicile stilului său pianistic. Mai puţin cultivată decât aceasta, activitatea dirijorală a avut însă şi ea o reputaţie foarte bună, stârnind elogii entuziaste. Repertoriul său dirijoral, foarte variat, cuprindea lucrări din creaţiile multor compozitori, însă avea o clară predilecţie pentru muzica rusească, prezentând publicului în premieră multe din capodoperele Şcolii naţionale ruseşti, incluzând în concertele sale şi creaţiile proprii. *Meticulozitatea*, *vigoarea*, *plasticitatea*, lipsa de emfază sau artificialitate, dar, totodată, şi *profunzimea*, *intensitatea dramatică* ce străbătea interpretările sale, sunt caracteristici prezente şi în ***stilul*** său ***dirijoral***.

Trecând acum la analiza ***stilului compoziţional*** al lui Serghei Rahmaninov, vom puncta mai întâi câteva aspecte în funcţie de care aveau să se dezvolte ulterior elementele limbajului muzical rahmaninovian. În primul rând, faptul că viitorul compozitor şi-a făcut studiile la Moscova a

[189] Deşi îşi respecta mult publicul, Rahmaninov nu căuta să întrunească sau să îi mulţumească aşteptările, ci îşi urmărea propriile concepţii interpretative în care credea cu tărie.

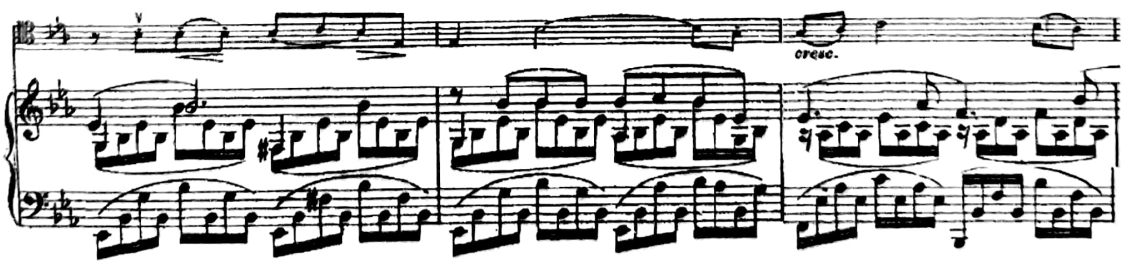
Scanned with OKEN Scanner

reprezentat o împrejurare definitorie pentru orientarea stilistică a creației sale[190]. În al doilea rând, marea admirație față de creațiile ceaikovskiene avea să influențeze și ea inevitabil limbajul muzical inițial al viitorului compozitor. Și cu toate acestea, putem adăuga, fără să greșim, faptul că Rahmaninov și-a găsit calea poate chiar mai devreme decât alte figuri mai novatoare ale muzicii. Un ultim aspect pe care nu trebuie să-l omitem atunci când ne referim la izvoarele inspirației lui Rahmaninov este și faptul că acesta a cunoscut și *muzica bisericească ortodoxă rusă* ale cărei cântări aveau să-l impresioneze major. Sunetul clopotelor bisericești au constituit totodată un alt izvor inspirator în creația lui Rahmaninov.

Pentru a avea o mai clară imagine a *stilului compozițional rahmaninovian* vom analiza în continuare fiecare din ***elementele limbajului* său *muzical***. Vom demonstra faptul că, deși sunt străbătute de *temperamentul rusesc* dat de profunda *melancolie* impregnată în compozițiile sale, dar și de stilizarea *folclorului muzical rus* și, mai ales, a *muzicii bisericești ortodoxe*, creațiile lui Rahmaninov nu aparțin unui naționalist convins, ele fiind influențate și de *elementele clasico-romantice*.

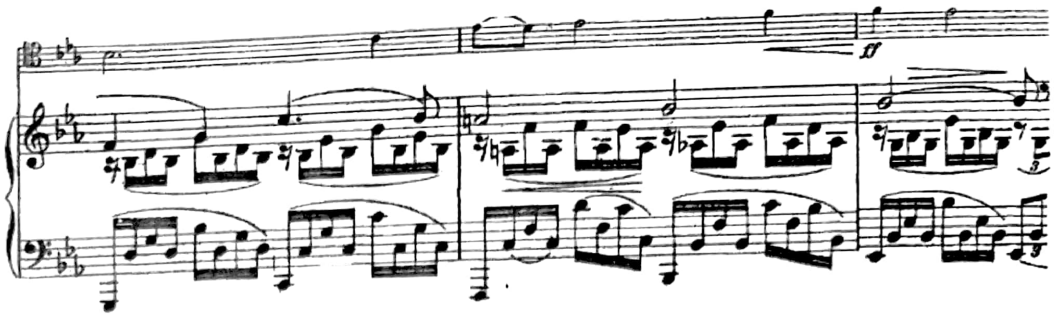
Stilul rahmaninovian surprinde prin *sinceritate*, prin *puterea de expresie* și prin predispoziția de a *exprima emoțiile personale*, fapt ce afectează în special melodia și armonia. ***Melodica** rahmaninoviană*, ce deține primatul asupra celorlalte elemente ale limbajului muzical, este caracterizată atât printr-o *cantabilitate* și o *frumusețe* aparte, cât și prin *simplitatea* și *firescul* ei, ce ne fac să credem că sorgintea acesteia ar fi populară. Fiind impregnat și de *intonațiile* și *particularitățile generale* ale *melodicii* din popor, cântul rahmaninovian nu citează de fapt folclorul. Pe lângă aceste caracteristici, nu putem să nu observăm preferința compozitorului pentru nuanțele elegiace, melancolice, pentru ambianța întunecoasă, deprimantă. Totodată, chiar și atunci când melodia conține tonuri mai blânde, lirice, sonoritățile rămân abundente, ample, pasionale:

Ex. 1 Serghei Rahmaninov – *Sonata pentru violoncel și pian op. 19* (1901), P. III, *Andante*, ms. 11-16, pp. 29-30



[190] La Sankt-Petersburg, concepțiile *Grupului celor cinci* aveau o direcție națională în încercarea de a crea o *Școală de compoziție rusească*. La Moscova însă, sub îndrumarea profesorilor Taneev și Arenski, Rahmaninov avea să-și perfecționeze măiestria creatoare canalizând-o spre *structurile occidentale*, în special spre cele austro-germane.

Scanned with OKEN Scanner



Uneori *melodica* sa are şi nuanţe orientale, însă acestea sunt integrate în particularităţile ruseşti, păstrându-şi curgerea firească, specific rahmaninoviană. Temele ţigăneşti[191] sunt de fapt o mixtură între *melodica* răsăriteană şi *armonia* apuseană.

Un lucru îl putem afirma cu certitudine: geniul lui Rahmaninov s-a manifestat în primul rând sub aspectul *melodicii* care se adresa direct sufletului.

Prezenţa ***citatelor muzicale folclorice*** este rar întâlnită în *melodia* lui Rahmaninov. Exceptând secvenţa gregoriană ***Dies Irae*** (aceasta neaparţinând însă de folclorul rus), regăsim citatul melodic doar sporadic[192].

În ceea ce priveşte citarea cântului greorian *Dies Irae* trebuie să menţionăm că Rahmaninov este compozitorul care a apelat cel mai des la acest tipar melodic (îl va folosi în peste o treime dintre lucrările sale), secvenţa muzicală la care facem referire devenind în creaţia sa o idee fixă ce simboliza destinul. Preluând şi folosind ca material tematic motivul iniţial al cântării catolice, compozitorul îl prelucra la nivelul diferiţilor parametri stilistici obţinând efecte uimitoare. Uneori făcea chiar şi numai o aluzie melodică la primele patru sau cinci note, alteori o înveşmânta într-o scriitură contrapunctică sau în diferite figuraţii.

Referindu-ne acum la paginile muzicale în care Rahmaninov aduce dramatismul, încordarea, ***ritmul*** este cel care preia rolul primordial, având pregnanţă, fermitate, bogăţie. Ca şi în interpretările sale, *ritmul* din compoziţiile lui Rahmaninov devine uneori foarte suplu (în special în cadrul paginilor mai lirice), însă controlat în permanenţă. Prin complexitatea conţinută, prin combinări permanente şi poliritmii, *ritmul* devine plin de viaţă, energic, incisiv.

Observăm acest lucru în special în ultimele lucrări în care Rahmaninov, potrivnic inovaţiilor muzicale, s-a situat totuşi în ton cu *revitalizarea ritmică* adusă de perioada modernă. În *Rapsodia pe o temă de Paganini* de exemplu, ritmul este complex, plin de vitalitate, devenind chiar aspru, Rahmaninov apropiidu-se în acest sens de Prokofiev.

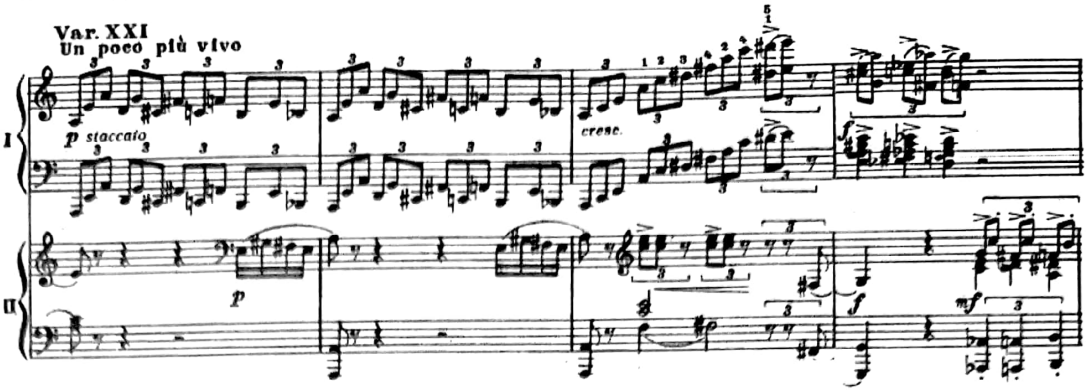
---

[191] În opera *Aleko*, *Dans ungar op. 6 pentru vioară şi pian* sau în *Dans oriental op. 2 pentru violoncel şi pian.*

[192] *Trei cântece ruseşti op. 41 pentru cor şi orchestră, Simfonia nr. 1 op. 13, Dansurile simfonice op. 45, Vecernii op. 37.*

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 2 Serghei Rahmaninov – *Rapsodia pe o temă de Paganini, Variațiunea XXI*, p. 65



Pe lângă *melodie* şi *ritm*, ***timbrul*** se cere şi el a fi menționat şi analizat, acesta fiind cel care (după cum ştim), alături de celelalte calități ale sunetului – înălțimea şi intensitatea –, atribuie *personalitate* şi *culoare* specifică sunetului respectiv[193], individualizându-l. Totodată, diversitatea *timbrului* este unul din factorii ce determină valoarea, sensul unei creații muzicale. În atmosfera predominant melancolică a muzicii lui Serghei Rahmaninov, găsim totuşi şi multă culoare, lumină şi umbră, contraste viu reliefate, o bogăție a imaginilor muzicale.

Clopotele – element integrant în cultul ortodox rus – l-au atras încă din copilărie pe compozitor atât prin rezonanța şi *timbrurile* lor numeroase, cât şi prin mesajul ce-l transmiteau, prin diversitatea sentimentelor sau evenimentelor pe care le sugerau. Deşi nu implicau crearea unei *melodii, clopotele* l-au fascinat pe Rahmaninov prin *poliritmiile*, *armoniile* speciale şi combinațiile complexe de *timbruri* ce le creau, astfel încât a încercat (şi a şi reuşit) să le sugereze deseori în lucrările sale[194].

Armonia lui Serghei Rahmaninov este un amalgam ingenios, ea fiind *convențională*, dar totuşi *distinsă*, *particulară*, *fină*, *somptuoasă* sau *tenebroasă*. La fel ca şi în cazul *melodiei,* compozitorul utilizează *armonia* în funcție de imaginile muzicale sau de emoțiile pe care doreşte să le transmită. Nota caracteristică rusească este prezentă mai ales în secțiunile lirice. *Modalismul* nu este ocolit, însă nu este preluat din folclor ci mai degrabă din muzica bisericească. Mixturile sale armonice (acorduri cu septime, none, dese acorduri alterate, progresii armonice) nu se îndepărtează niciodată însă de tonalitate. Orientat spre diatonie, Rahmaninov nu s-a ferit însă nici de cromatizare. Tot spre sfârşitul activității sale creatoare, devine mai îndrăzneț şi în cadrul *armoniei*, deşi aceasta se păstrează în cadrul sistemului tonal.

La Rahmaninov predomină tonalitățile minore[195], sumbre, fapt uşor de explicat atât prin aderența compozitorului la *Romantismul muzical*, cât şi prin caracterul melancolic, nostalgic al

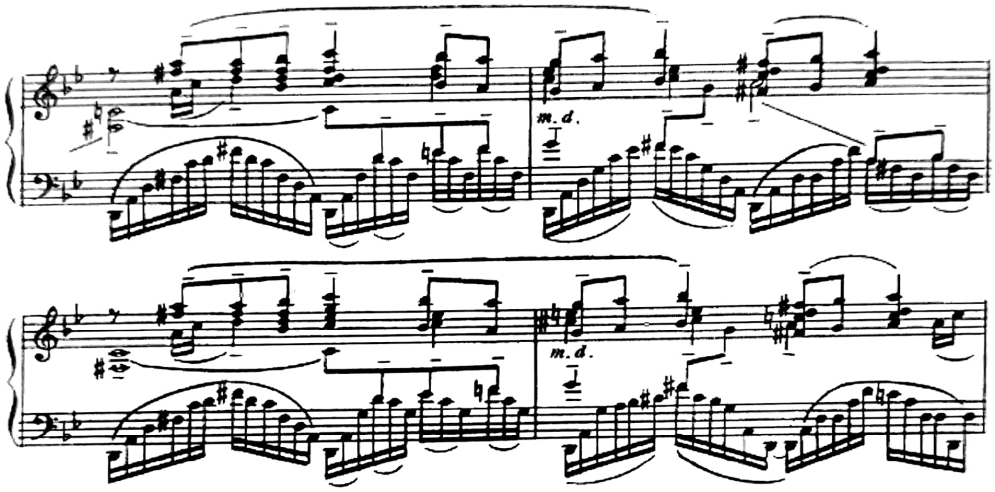
[193] *** *Dicționar de termeni muzicali*, ediția a III-a, București, Editura Enciclopedică, 2010, p. 546.
[194] *Simfonia corală op. 35* Clopotele, *Suita nr. 1 pentru două piane op. 5*, *Preludiul în Si bemol major op. 23, nr. 2.*
[195] Tonalitățile cel mai des întâlnite în creațiile lui Rahmaninov sunt re minor şi sol minor. *Concertele pentru pian şi orchestră*, *Rapsodia pe o temă de Paganini*, ambele *Sonate pentru pian*, majoritatea *Studiilor-Tablouri* (15 din cele 17), *Simfoniile* au la bază tonalități minore. Aceeaşi preponderență o regăsim şi în muzica de cameră.

Scanned with OKEN Scanner

omului Rahmaninov. Cu toate acestea, *armonia* este *bogată*, *colorată* şi *expresivă*. Atât *melodia* cât şi *armonia* i-au servit compozitorului în redarea emoţiilor sale *sincere*, *cuceritoare* şi *intense*, pornind de la *tragismul* absolut şi până la marea *dragoste de viaţă*.

Un alt segment important al limbajului muzical rahmaninovian este ***polifonia***, compozitorul dovedindu-se a fi un maestru al artei contrapunctice. Scrierea sa devine atât de complexă prin evoluţia cu o mare libertate de mişcare a vocilor şi cu multă personalitate, încât liniile melodice tind să aibe aceeaşi valoare. Această caracteristică a *polifoniei* lui Rahmaninov a dat naştere la pagini muzicale de o extraordinară frumuseţe şi complexitate.

Ex. 3 Serghei Rahmaninov – *Preludiul op. 23, nr. 5, în sol minor*, p. 4



În ceea ce priveşte ***dinamica***, observăm că Rahmaninov a preferat nuanţele ample, bogate, foarte colorate. Realizarea (în interpretare) sau consemnarea (în compoziţiile proprii) a *crescendo*-ului era făcută uneori printr-o creştere bruscă, însufleţită, alteori prin acumulare treptată de tensiune ce se intensifică până la paroxism.

Indicaţiile *metronomice* erau rareori prezente în partiturile lui Rahmaninov[196]. În ceea ce priveşte *digitaţiile* compozitorului, ne-au parvenit doar câteva indicaţii (tot în cazul câtorva lucrări), mai ales pentru pasaje mai speciale, mai dificile. Aceleaşi aspecte sunt valabile si în cazul *pedalizării*, latură de o importanţă crucială în executarea lucrărilor lui Rahmaninov, ca de altfel şi în toate creaţiile romantice. Rareori precizată în partiturile compozitorului, utilizarea *pedalei* este lăsată în cea mai mare parte la alegerea interpretului, aflându-se în strânsă legătură cu *digitaţia*.

Creaţiile rahmaninoviene au fost modelate pe cele mai diverse ***forme*** şi ***genuri*** muzicale, pornind de la *miniaturile instrumentale* (studii-tablou, preludii, romanţe, melodii, piese) sau *vocale* (coruri, romanţe)[197] şi ajungând până la grandioase *structuri pianistice* (variaţiuni, sonate, suite),

[196] Dacă, de exemplu, în cazul celor zece *Preludii pentru pian op. 23* deţinem reperele de ***tempo*** ale compozitorului, în majoritatea celorlalte cazuri Rahmaninov a considerat că această alegere trebuie să rămână la latitudinea interpretului.
[197] Miniaturile sale ce au iniţial la bază simple motive melodice sau ritmice sunt construite pas cu pas până la realizarea unor imagini muzicale grandioase, foarte expresive, concentrate însă pe un spaţiu mic de desfăşurare.

Scanned with OKEN Scanner

camerale (trio-ul, sonata), *vocale* (coruri – *Vecerniile, Liturghia*), *vocal-simfonice* (cantata, simfonia-corală), *concertante* (concertul, rapsodia structurată sub formă de variațiuni), *simfonice* (simfonii, poeme simfonice) sau *lirice* (opere)[198]. Subunitățile tematice sunt construite prin dese procedee de *repetare, variație (de culoare, texturală, ritmică, etc), dezvoltare și desfășurare mozaicată*[199]. Remarcăm totodată și faptul că secțiunile și subsecțiunile unei lucrări la Rahmaninov sunt în general foarte clare, ușor de delimitat, ceea ce înlesnește atât analiza structurală, cât și alegerea perspectivelor interpretative.

Detaliind toți acești parametri stilistici, nu trebuie să omitem examinarea ***scriiturii pianistice*** la Rahmaninov. Chiar dacă nu a fost un inovator al tehnicii instrumentului (ca Fr. Chopin, de exemplu), cu siguranță atât lucrările cât și interpretările lui Rahmaninov au reprezentat un segment important pentru evoluția pianisticii moderne. Probabil, ca și în cazul celorlalte elemente ale limbajului său muzical, același imbold de a nu se îndepărta de tradiții i-a guvernat și scrierea compozițiilor pentru pian. Rahmaninov nu era artistul care să caute cu tot dinadinsul noutatea, astfel încât a demonstrat că și printr-un limbaj convențional poate da naștere unor compoziții strălucitoare și pline de dinamism. Totuși, *scriitura* sa *pianistică* este inconfundabilă, înglobând toate caracteristicile parametrilor stilistici descrișI până acum, având și *omogenitate, densitate, amplitudine*.

Serghei Rahmaninov s-a dovedit a fi deosebit de înzestrat și în arta ***orchestrației*** care ne apare nu numai ca fiind variată, dar totodată și având un rol foarte important în discursul muzical rahmaninovian. Dacă facem referire de exemplu la cele patru *Concerte pentru pian și orchestră* (sau la *Rapsodia pe o temă de Paganini* în egală măsură), nu putem să nu remarcăm rolul definitoriu al aparatului orchestral, element acompaniator dar și personaj important în redarea dramaturgiei lucrărilor. Se simte totodată și apartenența sa la *Școala componistică rusă* prin rafinament, subtilitate, originalitate.

Ca fidel urmaș al *Romantismului*, Rahmaninov nu a putut fi impasibil față de ***programatismul muzical***, însă compozitorul nu și-a propus transpunerea exactă în muzică a unor creații artistice, ci mai degrabă acestea au constituit un imbold, o sugestie. Totodată, trăirile intense sau fascinanta imaginație a lui Rahmaninov trebuiau să apeleze și la ajutorul altor forme de manifestare a artei, fie că acestea luau aspectul *programatismului*, fie că se constituiau chiar ca suport literar pentru *romanțe, opere* sau alte genuri vocale sau vocal-simfonice[200].

---

[198] În cazul marilor forme arhitectonice, ne este redat întregul spectru emoțional într-o largă paletă de culori, Rahmaninov dovedind un perfect simț al formei.

[199] Termenii sunt folosiți de prof. univ. dr. Laura Vasiliu – *Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă* (1900 - 1920), Iași, Editura Artes, 2002, p. 148.

[200] *Subiectele* alese au luat forma unor imagini muzicale dintre cele mai diverse, acestea fiind inspirate din pictură (Poemul simfonic *Insula morților* după Arnold Böcklin), poezie (*Suita nr. 1 pentru două piane* după Lermontov, Byron, Tiutcev și Komiakov, poemul simfonic *Stâncа* după Lermontov și Cehov), istorie (poemul simfonic *Prințul Rostislav*

Scanned with OKEN Scanner

Deşi de-a lungul activităţii creatoare a lui Rahmaninov nu se observă deosebiri majore sau schimbări bruşte în limbajul său muzical, exprimarea sa a devenit însă mai concisă, mai intensă, mai generoasă şi mai variată, încât ultima sa lucrare – *Dansurile simfonice op. 45* – a reprezentat apogeul creaţiei sale. În urma caracterizărilor *stilului pianistic* şi al celui *compoziţional rahmaninovian*, principalul aspect ce trebuie subliniat este acela al influenţărilor şi stimulărilor reciproce, cele două stiluri prezentând multe similitudini. Observăm, de exemplu, cum tehnica *legato*-ului din interpretarea lui Rahmaninov i-a influenţat compoziţiile, dovadă fiind *melodica* de largă respiraţie sau *vigoarea* şi *controlul ritmului* execuţiilor sale, care au dat pulsaţia mişcării din propriile lucrări.

Aşadar, fără a experimenta, Rahmaninov nu face altceva decât să reinterpreteze *Romantismul* într-o viziune modernă a acestuia, realizând astfel continuitatea, dar şi legătura cu un fenomen ce se manifestase deja. Rahmaninov nu a fost însă nici primul şi nici singurul creator care a păstrat aceste legături cu trecutul, ele reflectându-se în toate etapele şi sub toate formele de manifestare a artelor. Ca şi Ceaikovski, Rahmaninov nu a adus noutate nici din punct de vedere armonic, nici în cel al arhitecturilor muzicale, însă creaţia sa cu specificul său rusesc a completat cu prisosinţă lumea sunetelor. Aşadar, putem vorbi de o *individualitate* la Rahmaninov, de un *stil rahmaninovian* uşor de recunoscut prin *forţa sa de exprimare,* prin amestecul iscusit de *sumbru, melancolie* dar şi *entuziasm* şi *cantabilitate.* Totodată, *particularitatea* creaţiei sale rezidă şi prin faptul că Rahmaninov a transpus în muzică întreaga sa lume interioară.

Reputaţia sa atât de compozitor cât şi de pianist sau dirijor a avut parte de opinii din cele mai diverse. Datorită tradiţionalismului său a fost etichetat drept un artist decadent, vinovat pentru atitudinea sa rece faţă de curentele moderniste în încercarea sa de a susţine ultimele urme ale burgheziei melancolice. Deseori a primit observaţii foarte aspre, una dintre cele mai cunoscute şi absurde critici fiind cea din *Grove Dictionary of Music and Musicians* (ediţia din anul 1954), în care muzica sa era caracterizată ca fiind monotonă, *având melodii artificiale şi exuberante*, iar notorietatea compozitorului – trecătoare. Timpul a demonstrat însă contrariul. Rahmaninov continuă să persiste în repertoriile atât a marilor pianişti, cât şi a celebrelor orchestre ale lumii[201].

după Tolstoi), folclor (*Rapsodia rusă pentru două piane*), natură, sau izvorând chiar din intensitatea propriilor trăiri şi emoţii (*Trio-ul Elegiac nr. 2 în re minor* compus în amintirea lui P. I. Ceaikovski).

[201] Articolul de faţă este doar un fragment dintr-o mai amplă cercetare asupra *Muzicii de cameră cu pian din creaţia lui Serghei Rahmaninov*, temă ce a reprezentat subiectul tezei de doctorat susţinute în 16 martie 2012 la Universitatea de Arte *G. Enescu* Iaşi (îndrumător: Prof. univ. dr. Gheorghe Duţică).

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

BAJANOV, Nikolai – *Rahmaninov*, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1966

BERTENSSON, Serghei, Jay LEYDA – *S. Rachmaninov: A lifetime in music*, Indiana University Press, Bloomington, 2001

BERTOTTI, Davide – *Serghei Rachmaninov*, Palermo, Editura L'Epos, 2006

BRUMARU, Ada – *Romantismul în muzică*, vol. I, II, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor, 1962

BUGHICI, Dumitru – *Dicţionar de forme şi genuri muzicale*, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1974

CARNELLI, Maurizio – *Serghei Rachmaninov*, Milano, Editura Targa Italiana, 1990

CULSHAW, John – *Rachmaninoff*, Londra, Editura Dent &Sons, 1949

D'ANTONI, Claudio – *Rachmaninov - Personalità e poetica*, Roma, Editura Bardi, 2002

HARRISON, Max – *Rachmaninoff – Life, Works, Recordings*, London, Editura Continuum, 2007

ILIUŢ, Vasile – *O carte a stilurilor muzicale, vol. I*, Bucureşti, Editura Academiei de muzică, 1996

PIGGOTT, Patrick – *The great composers – Rachmaninov*, London, Editura Faber and Faber, 1978

RATTALINO, Piero – *Serghei Rachmaninov – Il Tataro*, Varese, Editura Zecchini, 2006

RĂDUCANU, Mircea Dan – *Pedala, sufletul pianului*, Iaşi, Editura PIM, 2006

SANDU-DEDIU, Valentina – *Alegeri, Atitudini, Afecte – Despre stil şi retorică în muzică*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 2010

SCOTT, Michael – *Rachmaninoff*, Gloucestershire, The History Press, 2008

SEROFF, Victor I. – *Rachmaninoff*, London, Editura Cassel & Company Ltd, 1951

VASILIU, Laura – *Articularea şi dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900 – 1920)*, Iaşi, Editura *Artes*, 2002

WALKER, Robert – *Rachmaninoff – his life and time*, Tunbridge Wells – Kent, Editura Midas Books, 1980

WATSON, L'yle – *Rachmnaniniff – A biography*, London, Editura William Reeves Bookseller Limited, 1939

*** *Dicţionar de Termeni Muzicali* – Bucureşti, Editura Enciclopedică, ediţia a III-a, 2010

SPECTACOLUL TOTAL – CONSTANTA SCHIMBĂRII

Profesor dr. **Mihaela Sanda Popescu**
Liceul de Muzică şi Arte Plastice *Constantin Brăiloiu*, Tg. Jiu

Muzica este matematica sufletului care nu ştie să numere.
Gottfried Wilhelm von Leibniz

Toate marile schimbări din istoria muzicii au început cu *spectacolul total* care impune de fiecare dată, o nouă formă şi o nouă expresie artistică, regăsindu-se în neliniştea combativă a *avangardei,* în jumătatea *fugitivă* a *modernităţii* şi în *barocul* devenirii artistice. El confirmă ideea că deconstrucţia este *post-modernismul* ca anterioritate; este acea *ordine posibilă sub un dezastru aparent,* din *Teoria Haosului,* cunoaşte o proiecţie temporală, fiind redescoperit în interpretări multiple. Heraclit (sec.VI-V î.Hr.) spunea: *Războiul e tatăl tuturor lucrurilor.* [...] la întrebarea *ce anume persistă de-a lungul schimbării?* Heraclit răspunde: *schimbarea însăşi. Schimbarea e modul de a fi al lucrurilor*[202]. *Schimbarea* apare după *legea universală a cauzei şi efectului.*

Schimbarea se poate asimila sensului de *modernitate*; Charles Baudelaire, ca teoretician al modernităţii estetice, în eseul său, *Le Peintre de la vie moderne* (1863), o definea astfel: *Modernitatea este fugitivul, tranzitoriul, jumătatea artei în care cealaltă jumătate este eternul şi imuabilul* [203][tr.n.]. Definiţia lui Baudelaire surprinde însăşi dinamica auto-negării care explică perenitatea fenomenului. *Fugitivul* şi *tranzitoriul* din definiţia lui Baudelaire au o corespondenţă dinamică în *perla neşlefuită* a *Barocului. Barocul* însuşi se constituie într-un *spectacol total* al devenirii: de la barocul italian ca stil decadent, în viziunea lui Jacob Burckhardt (1818 – 1897, Bâle, Suisse), ca o mişcare importată în masă, opusă creaţiei *Renaşterii,* după Heinrich Wölfflin (1864 – 1945, Suisse), în ideea de *număr,* fără a mai fi un fenomen al istoriei, considerat astfel de Eugenio d'Ors (1881 – 1954, Spania), până la *Barocul existenţial* pe care profesorul elveţian, Pierre Köhler[204] (1887 – 1956, Suisse) îl consideră deja *normă permanentă şi stare fundamentală.* Jumătatea *fugitivă* din definiţia *modernităţii* dată de Baudelaire şi *Barocul ca normă permanentă şi*

---

[202] Jeanne Hersch (1910 – 2000, Elveţia), *Mirarea filozofică. Istoria filozofiei europene*, traducere de Drăgan Vasile, Bucureşti, Editura Humanitas. http://ro.scribd.com/doc/33519979/Jeanne-Hersch-Mirarea-filozofică

[203] *La modernité, c'est le fugitif, le transitoire, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable* (www.etudes-litteraires.com/modernite-xix.php).

[204] Gheorghe Grigurcu, *Baroc existenţial*, în: România Literară, nr. 22, 2007. Kohler (Pierre), Professeur à l'Université, La Moraine, Mûri près Berne, Suisse (16 avril 1887 à Lausanne - 24 avril 1956 à Muri), écrivain suisse et professeur de littérature française à l'École polytechnique fédérale de Zurich.
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief

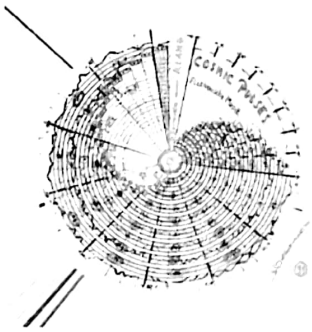
Scanned with OKEN Scanner

stare fundamentală, după Pierre Köhler ating acel nivel de abstractizare prin care se poate defini *spectacolul total*.

Ce rost mai are afirmarea conceptului de *spectacol total*, când *modernitatea* şi *Barocul* deţin sensul schimbării ?

Studiul istoriei muzicii a impus studiul epocilor, al curentelor artistice, al compozitorilor, iar *barocul* şi *modernitatea* sunt desemnate ca etape de sine stătătoare, chiar dacă polisemantismul noţiunii le conferă o anumită atemporalitate.

Spectacolul total se defineşte printr-o dinamică proprie; este un transfer psiho-social în genul reprezentativ – sincretic. Dacă muzica este o artă prin excelenţă *temporală*, *spectacolul total* se va realiza prin *spaţializarea* ei. *Spaţializarea* muzicii ar putea începe cu *Ars subtilior*, descoperirea muzicologului german, Ursula Günther (1927-2006) în care erau continuate formele muzicii din *Ars nova,* dar elementul de distincţie era *aranjamentul* piesei, într-un stil manierat (galant), bogat în artificii şi în perfecţiuni tehnice. Cea mai mare parte a acestor creaţii se află în manuscrisul *Codex Chantilly*[205], manuscrisul datând din secolul al XIV-lea, păstrat în biblioteca din Château de Chantilly şi conţine 112 piese. Forma creaţiilor este o *vizualizare* a propriei sonorităţi: muzica rondoului *Belle, bonne et sage* e prezentată pe un *portativ* în formă de inimă, sau *portativul* canonului *Tout par compas compune suy* (*Cu un compas am fost compusă*) este circular.



Prin urmare, *spectacolul total* nu este o *invenţie*, este o *descoperire* şi consecinţa firească a *Legii cauzei şi efectului*, apare în momentele marilor schimbări, devenind astfel, o ***constantă a schimbării***.

Cele două extreme ale modernităţii, extrema barocă şi interferenţa secolelor XIX-XX evidenţiază această ***constantă a schimbării***, prin *genul operei*.

Concepţia timpului care bulversase geocentrismul lui Ptolemeu, era heliocentrismul lui Copernic, continuat de Galileo Galilei, fiul lui Vincenzo, membru marcant al *Cameratei.* Vincenzo Galilei prezenta inconvenienţele la care ajunsese cântarea: *În timp ce o voce cântă începutul cuvintelor, o alta se află nu numai la mijlocul sau la sfârşitul aceluiaşi vers, dar chiar la începutul sau sfârşitul versului următor. Totodată, fiecare vers este rostit de câte patru sau cinci ori,*

[205] www.recherche.fr/encyclopedie/Codex_Chantilly

Scanned with OKEN Scanner

împotriva oricărei logici[206]. În aceasta nouă *academie*, creațiile care defineau orientarea Cameratei erau: *Discorso de Bardi* adresat lui Caccini (1578) și *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581/2) a lui Galilei. Amândouă erau inspirate de principiile filologului Girolamo Mei care orientau estetica spre clasicismul elen: *tonurile străvechi trebuiesc imitate deoarece ele permit exprimarea cu afecțiune a textului prin intermediul vocii; doar melodia ar trebui sa fie cântată o singură dată contrapunctarea fiind folositoare doar pentru a asigura fluența armoniei în acompaniament, iar ritmul și melodia ar trebui să urmeze modul de a vorbi al persoanei care interpretează*[207]. Astfel apare noul gen care va sta la baza *spectacolului de operă*. Prima încercare a genului, urmând modelul antic, a fost în 1594, când Jacopo Corsi si Jacopo Peri compun *Dafne*, pe un text de Ottavio Rinuccini. Cuvântul apare în stilul recitativ descris astfel: *declamație sensibilă în flexibilitate și ambitus melodic, cu text afectiv pe un bas pasiv*[208]. Urmează *Euridice*, prima operă tiparită și păstrată integral. Semnificația *Eternei Întoarceri*, specific *Renașterii*, se regăsește în călătoria inițiatică a lui Orfeu, pentru a-și salva iubita din întunecatul Hades. Cea mai cristalizată formă a genului se descoperă în creația lui Claudio Monteverdi, *L'Orfeo, favola in musica*, reprezentată pentru prima oară în 24 februarie 1607, pe un libret de Striggio. Theodor W. Adorno (1978) consideră că acestei creații i se datorează arhetipul *operei*.

Orfeo, favola in musica, nu este o apariție spontană, ea este consecința artistică a dezbaterilor *Cameratei florentine*, marcând cea mai importantă schimbare din extrema barocă a modernității.

Renașterea muzicii se descoperea în *Eterna Întoarcere*, care însemna orientarea către clasicismul antic grecesc în care *cuvântul* însemna *logos* și includea ideea de *plan*, *scop*, *înțelepciune* și chiar de *putere*. Afirmarea spectrală a cuvântului părea consecința noii concepții heliocentriste care a bulversat vechea concepție geocentrică; reacția față de noua concepție va culmina cu procesul lui Galileo Galilei, din 1633 (*Eppur si muove*). Invocând *logosul* clasicismului elen, însești dezbaterile Cameratei, sub forma *dialogului* sau a *discursului* erau un *logos*.

Spectacolul total ideatic al Cameratei și corespondența sa în *spectacolul total de operă*, însemna:

- *opera* – artă sincretică (text, muzică, dans, scenografie);
- *cuvântul* – arie polisemantică și nucleul motivic al exprimării totale.

Ce se întâmplă în Franța? *Spectacolul total* ideatic confirmă genul operei ca pe o corespondență muzicală ?

În 1754, Jean-Philippe Rameau propune o nouă versiune a operei *Castor et Pollux* (prima fusese compusă în 1737) care devine *modelul genului francez de operă*.

Ce *spectacol* socio-ideatic determină apariția *genului francez de operă* ?

---

[206] R. Gruber, *Istoria muzicii universale*, vol. I, București, Editura Muzicală, 1963, p. 415.
[207] *Idem*.
[208] Cristina Vlasin, *Camerata Florentină*. http://cristinavlasin.wordpress.com/2009/09/13/camerata-florentina

Scanned with OKEN Scanner

Dacă *opera italiană* viza supremația cuvântului, urmând modelul clasicismului elen în care descoperă *renașterea* muzicală, francezii, reconsideră greutatea timpului și acumulările valorice într-o *antichitate* a prezentului, urmată de o extindere a științei și nu de fixarea ei în trecut. Mai mult, *Barocul* francez pare să continue *neliniștea* unei istorii din timpul lui Carol cel Mare, din anul 800, timp în care ideea centrală era *renovatio imperii* (restaurarea Imperiului Roman de Apus, destabilizat de atacurile barbare), completată de *translatio imperii*, idee care străbate Evul mediu francez, în dorința de transfer al gravității politice, de la Roma, la Paris, sau la Aix-la-Chapelle. *Renovatio* se perpetuează în *avangardă*, în spiritul de *frondă*, iar *translatio*, într-o reacție față de ce înseamnă încremenire *monumentală*, în general și față de monumentalismul străin, în special; neliniștea căutărilor franțuzești se transformă în *Cearta – Querelle* care semnifică acea *intentio* pe care filosofii secolului XX o vor numi *unitatea identificabilă a sensului vizat*[209].

Diferența între *Renașterea* italiană și cea franceză (*Renovatio*) este sugestiv definită de membrii Școlii de la Chartres, la începutul secolului al XII-lea. În *Metalogicon,* tratatul lui Jean de Salisbury este amintită ideea lui Bernard de Chartres prin care scopul cunoașterii nu este fixarea în trecut, ci extinderea ei: *Suntem ca piticii pe umerii unor uriași; putem vedea mai departe decât anticii, nu prin agerimea vederii sau prin dimensiunea trupurilor noastre, ci pentru că suntem susținuți și înălțați pe umerii lor, ca pe umerii unor uriași*[210] [tr.n.].

Hippolyte Rigauld[211], în capitolul IV (vol. I), intitulat *Descartes et les cartésiens*, din *Histoire de la querelle des anciens et des modernes* (*Istoria certei între antici și moderni*), citează părerea lui Descartes, în care se recunoaște gândirea filosofului englez, Francis Bacon (1561 - 1626), părere exprimată în al său *Novum organum* (1620): *Noi n-avem nici un motiv să ținem socoteală de bătrânii antichității lor. Mai degrabă, noi suntem anticii căci lumea e mai bătrână astăzi decât pe vremea lor, și noi avem o și mai mare experiență*[212] [tr.n.]

Când în Italia muzica înflorea ca urmare a ideilor *Cameratei florentine,* gândirea franceză, aflată sub semnul cartezian, continua ideea unei *translatio* al descoperirilor italienești. Influențat de *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* a lui Galileo Galilei, din 1632, René Descartes va scrie, în 1633, *Le Monde ou Traité de la lumière*. Speriat de procesul intentat lui Galilei, în același an, Descartes își va retrage cartea de sub tipar.

---

[209] Ioan Radulian, *Metoda fenomenologică la Husserl și Ricoeur*. http://www.google.ro

[210] Émile Bréhier, *Histoire de la philosophie*, Tome premier. *L'Antiquité et le Moyen âge*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1928, Édition numérique complétée à Chicoutimi le 31 décembre 2005, p. 388. *Bernard de Chartres qui enseigne à Chartres de 1114 à 1124, paraît avoir eu l'idée fort nette, bien caractéristique du milieu chartrain, que le but du savoir n'est pas de fixer la connaissance du passé, mais de l'étendre. «Nous sommes comme des nains sur l'épaule des géants; nous pouvons voir plus et plus loin que les anciens, non grâce à l'acuité de notre vue ou à la grandeur de notre corps, mais parce que nous sommes soutenus et élevés sur eux comme sur des géants».*

[211] Scriitor francez (1821-1858), autorul lucrării *Histoire de la querelle des anciens et des modernes* pentru care primește Premiul Academiei de 1000 de franci, în 1857. http://fr.wikipedia.org/wiki/Hippolyte_Rigault

[212] *Nous n'avons aucune raison pour tenir si grand compte aux anciens de leur antiquité. C'est nous, bien plutôt, qui sommes les anciens, car le monde este plus vieux aujourd'hui que de leur temps, et nous avons une plus grande expérience. Ibidem,* p. 51.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă membrii Cameratei foloseau *dialogo* în ideea afirmării noii concepții muzicale, în Franța, pentru marii reprezentanți ai muzicii, modelul dezbaterii este *Cearta-la Querelle*, sub semnul spiritului de *frondă*.

Jean Baptiste Lully, superintendentul muzicii la curtea regelui Ludovic al XIV-lea, talentat organizator, curtezan dar și intrigant, domina viața muzicală din epoca Regelui-Soare. Deşi se născuse la Florența, Giovanni Battista Lulli, în calitate de compozitor *de curte*, apăra opera franceză, de influența operei italiene. În 1659, scrie *Ballet de la Raillerie*[213] (*Baletul Ironiei*), în care consideră muzica franceză și cea italiană două genuri total opuse de exprimare artistică: trăirea interioară, proprie muzicii franceze (*Quand le mal attaque le coeur – Când durerea loveşte inima*) și exprimarea spectaculoasă, exacerbată, propie muzicii italiane (*Prea marea libertate pe care-o iei în cântecele tale*). În ideea diversității interpretative și ca o consecință firească a originii italiene a compozitorului, cele două rivale, în final, se vor *împăca*:

Les deux: *Cessons donc de nous contredire ... / Le coeur qui chante et celui qui soupire/ Peuvent s'accorder aisément.*	*Amândouă:* *Să încetăm deci a ne contrazice...Inima care cântă şi cea care suspină / Se pot uşor acorda.* [tr.n.]

Jean Baptiste Lully era autorul *tragediei lirice*, o fuziune între baletul de curte, pastorală, balet – tragedie, pe fondul efectelor scenice (pièce à machines); opera sa avea cinci acte, depășind cele trei acte ale operei italiene. Un alt adversar al operei italiene este Jean Philippe Rameau; muzica sa și studiile teoretice îi aduc celebritatea, dar atrag gelozia lui J. B. Lully. Succesul operei din 1733, *Hippollyte et Aricie*, e greu de suportat de adepții lui Lully. În 1739, se declanşează *cearta*, *La querelle entre les lullistes et les ramistes*. Pretextul a fost tragedia muzicală, *Dardanus*, a lui Rameau, pentru care acesta este acuzat de trădare față de muzica franceză, pentru că și-ar fi permis prea multă libertate în exprimare. În 1741, Jean-Jacques Rousseau soseşte la Paris. Deştept, talentat și intrigant, Rousseau se strecoară pe lângă Rameau, pretextând admirația. Se dă drept autorul operei *Les Muses galantes*, dar în 1735, Rameau compusese opera – balet, *Les Indes galantes* și îl acuză pe Rousseau de plagiat. Între anii 1752-1754, Rousseau îl atrage pe Rameau într-o nouă *ceartă*: *La Querelle des Bouffons* sau *La Guerre des Coins*, care izbucneşte la 1 august 1752, când trupa italiană a lui Eustacchio Bambini se instalează la Academia Regală de Muzică, cu un program de intermezzi și opere bufe. Reprezentația începe cu *La serva padrona* de G. Pergolesi, operă care mai fusese prezentată la Paris, în 1746, dar fără să atragă atenția. Prezentarea unei astfel de opere, ca și farsele lui Molière erau mai nimerite la Comédie-Française, dar sub cupola Academiei Regale, depășea uzanța vremii. Părerile creatorilor din acea perioadă se vor scinda în două tabere: partizanii muzicii franceze reprezentați de J. Ph. Rameau (*Coin du Roi*) și partizanii

[213] http://arsmagnalucis.free.fr/ballet-raillerie1659.html

Scanned with OKEN Scanner

operei italiene grupați în jurul lui J. J. Rousseau (*Coin de la Reine*). Motivul invocat de J. J. Rousseau era tot *cuvântul* care animase dezbaterile *Cameratei.* El considera muzica franceză, din cauza limbii, lipsită de măsură, de melodie, *expresia – umplutură şcolărească, ariile franţuzeşti nu sunt arii, recitativele nu sunt recitative.* Toate acestea au fost publicate de către J. J. Rousseau în 1753, în pamfletul *Lettre sur la musique francaise*[214]. Tradiția operei italiene era mult mai mare, iar genul – divers: opera seria evoluase din *dramma per musica*, iar opera buffa, din *commedia dell'arte*, un teatru improvizatoric cu origini în secolul al XVI-lea. Baletul bufon *Platée* (1745), comedia lirică a lui Jean-Philippe Rameau, folosea într-adevăr, elemente comice, noi față de gradul de inventivitate din acel timp (assonanțe în *oi* imitând cântecul broaştelor), dar aceasta nu era decât o parodie a genului.

Singurul argument francez, în fața complexității genului italian de operă, nu mai rămâne decât *sentimentul național*; astfel că, noua versiune a operei *Castor et Pollux* de J. Ph. Rameau, devine *modelul genului francez de operă.*

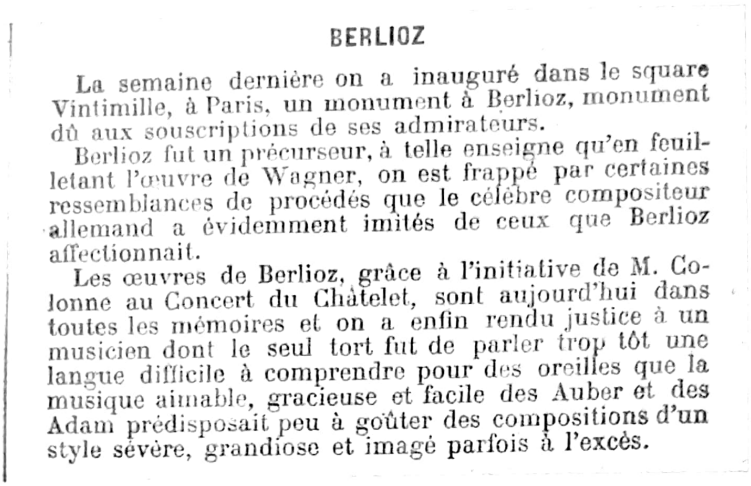
Modul în care *Cearta* este creuzetul *spectacolului total,* la francezi, se explică prin însăşi definiția dată de Rigault: *Cearta* [...] *un spectacol al vicisitudinilor transformat în lecție*[215].

În a doua jumătate a secolului XIX, *spectacolul total* avea un corespondent în *Gesamtkunstwerk-ul* wagnerian. Monumentalismul simfonic şi dramatic era însăşi viața celui care întrupa genialitatea creatoare cu egoismul, rasismul şi amoralitarea. Wagner era compozitorul cu cele mai mari pretenții. Creațiile sale erau oglindirea supraeului şi a vieții sale controversate. În 1876, are loc reprezentarea integrală a tetralogiei wagneriene, *Inelul Nibelungilor* pentru care, Ludwig al II-lea al Bavariei, finanțează construcția *sanctuarului* de la Bayreuth. Al doilea festival are loc la 26 iulie 1882, pentru *Parsifal.* Aici va fi prezent şi Claude Debussy. Este evenimentul care declanşează *impresiile* create de opera wagneriană asupra artiştilor francezi, în manifestări contradictorii. În februarie, 1885, la Paris, poetul Edouard Dujardin, discipol al lui Mallarmé, înființează *La Revue Wagnerienne* în care Mallarmé va publica eseul, *Richard Wagner, rêveries d'un poète français*[216] (*Richard Wagner, reveriile unui poet francez*), se interpretau reducții ale operei wagneriene, iar printre interpreți se număra însuşi Claude Debussy. Dar fondul contestatar – *certăreț* al francezilor, la adresa monumentalismului wagnerian, părea *pregătit* încă din timpul întâlnirii dintre Wagner şi Berlioz, la Paris, între anii 1839 – 1842. În 1869 Hector Berlioz se stinge

[214] J. J. Rousseau, *Lettre sur la musique française*: *pur éviter un semblable inconvénient, avant que de parler de l'excellence de notre musique, il serait peut-être bon de s'assurer de son existence, et d'examiner d'bord, non pas si elle est d'or, mais si nous en avons une.* Références / Musicologie.org © Jean-Marc Warszawski 2005, p. 2.
[215] Hippolyte Rigault, *Histoire de la querelle des anciens et des modernes*, p. III, Avant-propos: [...] *cette histoire* [...] *nous apprend la manière dont procède l'esprit humain, par un exemple tiré de l'opinion de l'esprit humain sur sa propre nature*, Paris, Librairie de L. Hachette et C., 1856. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k220728r
[216] http://fr.wikisource.org/wiki/Richard_Wagner

Scanned with OKEN Scanner

din viață. La 31 octombrie 1886, cu ocazia inaugurării monumentului comemorativ, *Le Journal Illustré*[217] consemna:



BERLIOZ

La semaine dernière on a inauguré dans le square Vintimille, à Paris, un monument à Berlioz, monument dû aux souscriptions de ses admirateurs.

Berlioz fut un précurseur, à telle enseigne qu'en feuilletant l'œuvre de Wagner, on est frappé par certaines ressemblances de procédés que le célèbre compositeur allemand a évidemment imités de ceux que Berlioz affectionnait.

Les œuvres de Berlioz, grâce à l'initiative de M. Colonne au Concert du Châtelet, sont aujourd'hui dans toutes les mémoires et on a enfin rendu justice à un musicien dont le seul tort fut de parler trop tôt une langue difficile à comprendre pour des oreilles que la musique aimable, gracieuse et facile des Auber et des Adam prédisposait peu à goûter des compositions d'un style sévère, grandiose et imagé parfois à l'excès.

Berlioz a fost un precursor cu o asemenea influență încât, răsfoind opera lui Wagner, eşti uimit de anumite asemănări între procedeele artistice preferate de Berlioz şi pe care celebrul compozitor german, evident, le-a imitat... [tr.n.]. Şi totuşi, în 1860, pe una din partiturile operei Tristan şi Isolda Wagner va scrie pentru Berlioz, următoarea dedicație: *Marelui şi drag autor al lui Romeo şi Julieta, cu recunoştință, autorul lui Tristan şi Isolda*[218] [tr.n.].

Francezii repetau gestul din 1754. În schimb, Wagner, despre perspectiva *operei,* îşi afirmă convingerea în cartea sa de eseuri, *Opera şi Drama* (1852): *Din marele oraş Paris* [...], *sediu al înțelepciunii muzicale moderne, trebuia totuşi să i se pregătească operei o admirabilă prelungire a vieții*[219].

Viața artistică pariziană continua să se desfăşoare la antipodul spectacolului wagnerian. În anul 1861, Jules Pasdeloup pune bazele Concertelor Populare. Opera cu cea mai mare popularitate este *Faust* de Gounod (1859), numele însuşi este o sinteză franco-wagneriană. Dar figura care stârneşte cea mai mare reacție a lui Wagner este Offenbach. Prezența creațiilor lui Offenbach şi mai ales popularitatea sa, amenințau ideea de ***monumentalism*** wagnerian. Evreul de origine germană devenise trup şi suflet francez, multinaționalism repudiat de Wagner, dar foarte bine primit în Parisul în care, lumea artei, încă de la interferența secolelor XVII – XVIII, se bucurase de cea mai mare protecție din partea Regelui Soare, Ludovic al XIV-lea, el însuşi rodul multiculturalismului politic (francez, italian, austriac, spaniol etc). Una din contribuțiile prezenței lui Offenbach la Paris este înființarea teatrului Les *Bouffes Parisiens*[220], în 1855, într-un sediu situat pe Champs Elysées,

---

[217] www.hberlioz.com/Paris/Berlioz1886-1e.htm

[218] *Au cher et grand auteur de Roméo et Juliette l'auteur reconnaissant de Tristan et Yseult*, Site Hector Berlioz créé par Michel Austin et Monir Tayeb le 18 juillet 1997. *Mein Leben*, Trad. Michel Austin. http://www.hberlioz.com

[219] Richard Wagner, *Opera şi drama*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1983, p. 55.

[220] *La Salle des Bouffes Parisiens a été inaugueéeen 1855, par Jacques Offenbach* – précise la plaque sur la façade du théâtre de la rue Monsigni. http://www.bouffesparisiens.com.

Scanned with OKEN Scanner

ales special parcă să creeze impresia unei duble antiteze: față de *opera viitorului* (Wagner) şi încă o dată, în *umbra* giganticului Palais de l'Industrie, care urma să adăpostească Expoziția Universală din acelaşi an. Les Bouffes Parisiens era *...un fel de cavernă... Deasupra intrării înguste, o inscripție, o inscripție modestă care anunță că acolo se află Les Bouffes – Parisiens. Este un David printre teatrele de operă şi, în mod indirect, provoacă răni mai dureroase Goliaților, marilor săi rivali, decât aceştia sunt puşi să recunoască*[221]. Comparația e valabilă şi pentru noul gen al *operetei* care, atât prin dimensiune, cât şi prin tematică era antiteza monumentalismului. Creația sa, *Orfeu în Infern* se transformă într-o pastişă a întorcerii către clasicismul elen şi devine metafora unui atac la adresa *Olimpului* social.

Opereta franceză se înscrie în tradiția spectacolului de *avangardă*, iar *opereta* lui Offenbach poate fi semnul deconstrucției wagneriene.

Interferența secolelor XIX - XX reprezintă una dintre cele mai fascinante epoci culturale din istoria Europei. Începând cu 1890, această epocă va fi denumită de istoricii interbelici, *La Belle Epoque*. Franța îşi *converteşte* imperialismul în Expozițiile universale, fotografia, cinematograful şi electricitatea (1900), iar Turnul Eiffel (1889) devine emblematic în noua Epocă de Fier a modernității. *Paris, ville- lumière!*

Supra-omul wagnerian avea la Paris, o replică feminină în protagonistele operei franceze, iar decorul exotic ia locul imaginii wagneriene cu arme şi armuri: *Carmen* de Bizet, *Africana* de Meyerbeer, *Regina de Saba* de Gounod, *Lakmé* de Delibes, *Manon* de Massenet. Supradimensionatul Bayreuth îşi află contra-replica în cabaretul parizan care devine *expoziția* universului cotidian, într-un Paris care *convertea* imperialismul în Expozițiile Universale. Parisul îşi perpetua astfel însuşirea de capitală culturală, adoptând artişti din aproape toate țările, considerându-i *compozitorii aceleiaşi familii*[222]. *Admirabila prelungire a vieții* se petrece în 1902, când opera lui Claude Debussy, *Pelléas şi Mélisande* devine replica impresionistă a *Gesamtkunstwerk*-ului wagnerian. În articolul intitulat *Rien ne germe sans mélange*, apărut în *Revista muzicală* din martie 1924, Jean Cocteau relatează momentul decisiv în orientarea *Impresionismului* musical. Era în 1891. Premiul Romei, câştigat în 1883, îl făcea pe Claude Debussy mai puțin popular în rândul artiştilor *de stânga*. Dar într-o seară, la Auberge du Clou, se întâmplă ca Debussy să se afle la aceeaşi masă cu Érik Satie[223]. Se admirau reciproc încă din 1888, la Chat Noir, când Debussy îl remarcase după nona din *Iè Gymnopédie*.

---

[221] Harold C. Schonberg, *Viețile marilor compozitori*, Extras dintr-un articol publicat în *Tribune*, New-York, 1863, Bucureşti, Editura Lider, 1970, p. 305.
[222] Antoine Goléa, *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, vol. II, Bucureşti, Editura Muzicală, 1987.
[223] Avangardistul *clasic*, deseori sursa de inspirație a lui Debussy şi Ravel; compozitor diletant, autorul *minimalismului muzical*.

Scanned with OKEN Scanner

Satie demande à Debussy ce qu'il prépare. Debussy composait, comme tout le monde, une wagnérie avec Catulle Mendès. Satie fit la grimace. Croyez-moi, murmura-t-il, ***assez de Wagner****! C'est beau, mais ce n'est pas de chez nous! Il faudrait...*	*Satie îl întreabă pa Debussy ce mai pregăteşte. Debussy pregătea, ca toată lumea, o wagnerie cu Catulle Mendès. Satie făcu o grimasă. Crede-mă, murmură,* ***destul Wagner****! E frumos, dar nu-i de la noi! Ar trebui...*

Cocteau citează cuvintele lui Satie auzite direct de la Debussy şi care au hotărât estetica din *Pelléas*:

Il faudrait que l'orchestre ne grimace pas quand un personnage entre en scène. Est-ce que les arbres du décor grimacent? Il faudrait faire un décor musical, créer un climat musical où les personnages bougent et causent. Pas de couplets, pas de leitmotive, se servir d'une certaine atmosphère de Puvis de Chavannes!	*Ar trebui orchestra să nu se strâmbe când un personaj intră în scenă. Oare copacii din decor se strâmbă? Ar trebui făcut un decor muzical, creat un climat muzical în care personajele să se mişte şi să vorbească. Fără cuplete, fără leitmotive, să fie folosită o anumită atmosferă a lui Puvis de Chavannes*[224]*.*

Cocteau relatează discuţia decisivă pentru viitorul operei.

Et vous, Satie, que préparez-vous? demanda Debussy. Moi, dit Satie, je songe à la princesse Maleine, mais je ne sais pas comment obtenir l'autorisation de Maeterlinck.	*Dar dumneata, Satie ce pregăteşti? Eu, zice Satie, visez la prinţesa Maleine, dar nu ştiu cum să obţin permisiunea lui Maeterlinck.*

Aici este momentul în care se înfiripează ideea unei noi drame lirice, pentru că, pe ascuns, Debussy este cel care obţine încuviinţarea lui Maeterlinck de a compune *Pelléas şi Mélisande*.

«Il a volé son idée à Satie !» s'écria-t-on. Ne nous échauffons pas si vite. Ne nous hâtons pas de blâmer Debussy, de plaindre Satie.Lechef-d'œuvre, remarque fort judicieusement Cocteau, est à qui le décroche. Il ne suffit pas d'emprunter un livret à Maeterlinck. Il faut écrire la musique de Pelléas. Et Cocteau dit encore: Un chef.d'œuvre n'ouvre rien, n'annonce rien. Il ferme une période. Point, à la ligne. Mais Satie n'en fut pas désarmé[225]*.*	*« A furat ideea lui Satie! » s-au scandalizat toţi. Să nu ne-nfierbântăm prea repede. Să nu ne grăbim să-l blamăm pe Debussy şi să-l plângem pe Satie. Capodopera - concluzionează Cocteau - este a celui care o scoate la iveală. Nu e suficient să împrumuţi un libret de la Maeterlinck. Trebuie să scrii şi muzica lui Pelléas. Şi mai zice Cocteau: O capodoperă nu deschide nimic, nu anunţă nimic. Ea doar încheie o etapă. Punct şi de la capăt. Dar Satie nu dezarmă.* [tr.n.]

[224] Pictor francez (1824 – 1898), figură marcantă a mişcării simboliste.
[225] Jean Cocteau, *Rien ne germe sans mélange*. Sélections et commentaires de Philippe Olivier, *Aimer Satie*, Editura Hermann, 2005, pp. 139-140.

Scanned with OKEN Scanner

Dar ***constanta schimbării*** se va ivi din nou, ca replică dată *ceţurilor impresioniste*[226]?

Într-o zi, capodopera destinată a contrazice Pelléas et Mélisande, izbucneşte ca o bombă. Soseşte din ţare bombelor. E rusească. E a lui Stravinsky. E Sărbătoarea Primăverii[227] [tr.n.]. În *Cronica vieţii mele*[228], Stravinsky relata scandalul produs la premieră. Compozitorul însuşi a trebuit să părăsească sala după primele măsuri din cauza râsului, ironiilor şi revoltei contesei de Polignac. Acest scandal scindă iar publicul parizian în adversarii şi susţinătorii noii muzici. O nouă *Querelle* întâmpina o nouă eră sonoră. În peisajul parizian, Igor Sravinski aducea primitivismul ritualului rus. Baletul era un adaos ritualic la *spaţiului* sonor. *Le Sacre du printemps* (29 mai 1913) a marcat o cotitura esenţială şi în viaţa lui Satie. Apriţia *bombei* ruseşti va provoca cea mai mare îndrăzneală a acestui secol al cărui enunţ aparţine lui Satie, *clasicul* avangardist: pentru *celebritatea* sa nu mai era nimic de făcut, aşa că singura *scăpare* o găseşte în *Être simple (A fi simplu)*. Pentru el este un refugiu estetic, iar pentru muzica secolului XX, viitorul însuşi. *Era oul lui Columb [...] Unei epoci de rafinament, o singură opoziţie e posibilă: simplitatea*[229]. Aşa cum *opereta* lui Offenbach pastişa *Gesamtkunstwerk-ul* wagnerian, avangardistul Satie descoperea înnoirea estetică, într-un altfel de miniatural, *Être simple! Simplitatea* creaţiei satiste va însemna aceeaşi *Eternă Întoarcere* la înţelepciunea socratică, a *aşezării printre lucruri*, sintetizată în proiectul său, din 1920, *Musique d'ameublement* când muzica devine noul produs de consum.

Cel care va iniţia *minimalismul* în muzică va adăuga *spectacolului total*, dimensiunea implozivă.

Dar aici începe o nouă eră în care muzica este concretă, electronică, informală, spaţială sau chiar tăcere într-o nouă tonalitate existenţială. După norma modernistă a *eficienţei*, muzica îşi va deveni sieşi un element de metalingvism, singură va *desena spaţiul* ambiental, noul ***spectacolul total, constanta schimbării.***

Cât de multiplu este conceptul de *spectacolul total, constanta schimbării.*

Matematicianul modernităţii Henri Poincaré (1854 - 1912) răspunde: *Matematica este arta de a da acelasi nume la diferite lucruri.*

---

[226] *Le brouillard – Ceaţa*, titlul unui tablou de Sisley, în cadrul expoziţiei grupului impresionist din atelierul fotografului Nadar, 1874.
[227] Philippe Olivier, *op. cit.*, p. 142. *Un beau jour, le chef-d'oeuvre destinée à contredire Pelléas et Mélisande éclate comme une bombe. Il arrive du pays des bombes. Il este russe. Il est de Stravinsky. C'est Le Sacre du Printemps.*
[228] *Chroniques de ma vie* (réédition de 1962, p.77), http://fr.wikipedia.org/wiki/Igor_Stravinski
[229] *Idem.*

Scanned with OKEN Scanner

ŞTIUT DE TOŢI, CUNOSCUT DE NIMENI...

Profesor **Stephanida Postelnicu**

Şcoala *Alexandru Ioan Cuza*, Podu Iloaei, Iaşi

Am învăţat de la marele Enescu să caut muzica pretutindeni, în folclor, în natură, fără prejudecăţile snobilor [...]. *Am descoperit că oamenii n-au uitat să viseze la muzica muzicală, să se bucure, să se vindece prin ea.*

Eugen Doga

Muzica se cântă şi se ascultă în lumea întreagă, dar există tot atâtea feluri de a cânta câţi oameni şi spaţii geografice există. Muzica joacă pretutindeni un rol important în viaţa oamenilor. Ea răspunde unei necesităţi universale.

Un popor este apreciat nu după mărimea teritoriului pe care îl populează şi nici cât este de numeros, ci după cultura pe care a creat-o.

Studiind atât literatura de specialitate cât şi manualele şcolare şi cele auxiliare am constatat că nicăieri nu se regăsesc valorile muzicale basarabene alături de creaţiile marilor compozitori. Mereu m-am întrebat, de ce? Creaţia muzicală basarabeană, prin genurile abordate demonstrează interesul compozitorilor pentru cele mai diverse modalităţi de exprimare sonoră pentru zonele tematice şi stilistice diferite... Să fie *distanţa* o cauză? Eugen Doga!

Când spunem Doga, asociem acest nume cu muzica simfonică şi de cameră, cu muzica populară, corul, baletul pe care l-a extins îngemănându-l cu opera, muzica de film, muzica de teatru, valsul, tangoul, romanţa etc.

Doga este un ambasador al culturii basarabene în lume. Celebrul compozitor s-a integrat în Europa şi în lume înaintea tuturor, fiind alături de regizorul Emil Loteanu un mare vizionar.

Din întâlnirile mele cu muzicieni din Europa şi nu numai, fie prin intermediul turneelor cu corul *Camerata*, fie cu corul şcolii am constatat cu mare drag că muzica lui E. Doga place şi este cunoscută. Elita de la Sankt Petersburg l-a inclus în anul 2001, alături de G. Enescu, în prestigioasa antologie *Compozitorii secolului XX*. Eugen Doga este autorul valsului celebru declarat de Ronald

Scanned with OKEN Scanner

Reagan *Valsul secolului XX*, pe care Fondul UNESCO l-a introdus în *Şirul capodoperelor secolului XX*.

Dotat cu un gust artistic rafinat, cu un simţ înnăscut al armoniei, cu o înţelegere perfectă a gândirii muzicale, E. Doga a reuşit să creeze o capodoperă care s-a impus nu doar în plan naţional, ci şi în universalitate, ducând faima Basarabiei şi a valorilor ei autentice pe toate meridianele lumii.

Născut la 1 martie 1937, în satul Mocra raionul Rabniţa-Transnistria, într-o familie modestă, Eugen Doga avea să devină unul dintre cei mai reprezentativi şi prolifici compozitori ai Băsarabiei.

Ori de câte ori vine vorba despre etimologia numelui său, Doga vorbeşte cu mândrie despre un cotropitor al dacilor cu numele de Doga cât şi despre semnificaţia cuvântului (Doga la români însemna o specie rară de stejar dar şi podoaba ce se aplica pe haina nobililor).

Cunostinţele şi dragostea nemărginită faţă de muzică, Doga le obţine de la marele lăutar din sat – Fedot Murga.

După absolvirea celor şapte clase, în 1951, Doga împreună cu alţi trei colegi pleacă în capitală pentru a participa la examenul de admitere al şcolii de muzică *Şt. Neaga* unde este admis la clasa de violoncel, avându-l ca profesor pe marele Pablo Bacinin despre care vorbeşte cu mult respect şi pasiune. La studii, însă, apare abia la sfârşitul lunii octombrie deoarece mama, rămasă văduvă după ce-l de-al doilea Război Mondial, se afla într-o situaţie financiară destul de delicată. Totuşi, ea reuşeşte să vândă covorul de pe perete trimiţându-şi odrasla la studii.

Directorul şcolii, compozitorul David Gherşveld, fiind convins că se află în faţa unui talent de excepţie, îl susţine atât moral, cât şi financiar, rămânând mai apoi prieteni chiar şi după emigrarea acestuia în America.

După absolvirea şcolii de muzică, în 1955, E. Doga este admis la Conservatorul de Stat din Chişinău la clasa de violoncel a profesorului Grigore Hohlov.

Debutul său în calitate de compozitor îl face în 1957 cu cântecul *Floare dalbă din livadă*, interpretat de Maria Bieşu, primadona Operei Basarabene.

La examenul de licenţă, Doga, interpretează *Romanţa pentru violoncel şi pian* compusă de el. Această lucrare constituie momentul de legătură dintre Doga-violoncelistul şi Doga-compozitorul. Drept pentru care, este admis pentru a doua oară în anul 1960 la Conservatorul de Stat din Chişinău la clasa de compoziţie a profesorului şi compozitorului Solomon Lobel.

Examenul de licenţă îl susţine cu poemul simfonic *Mama*. Această lucrare semnalează un oarecare reper în biografia de creaţie a lui Doga, desprinzând perioada de formare a personalităţii artistice de cea de maturitate.

De aici încolo Doga începe să compună:

- simfonie (1967-1969);
- un poem simfonic – *Mama* (1965);

Scanned with OKEN Scanner

- un poem vocal-simfonic – *Lie-lie- ciocârlie* (1985);
- două uverturi pentru orchestra simfonică (1958 1984);
- trei balete – *Luceafărul* (1983), Veronica (1989), *Regina Margot* (1995);
- cinci cvartete de coarde pentru orchestra de cameră (1963, 1973, 1983, 1993, 2004);
- şase cantate vocal-simfonice (1968 – 1987);
- 12 coruri *a capella* (1967-1989);
- muzică de film – peste 200 de filme:artistice, de animaţie, documentare, televizate (1967 – prezent);
- muzică de teatru (1968-1986) – 13 spectacole
- circa 40 de piese instrumentale: pentru pian, violoncel, acordeon, nai, flaut, vioară, pentru ansamblu de vioriști, clavecin, trompetă, saxofon (1967 – prezent);
- circa 60 de romanțe (1972-2002);
- şase lieduri (1981);
- circa 60 de valsuri;
- 10 tango-uri;
- muzică uşoară (1957 – prezent) – peste 200 de cântece;
- circa 30 de cântece – prelucrări orchestrale şi populare pe motive populare româneşti (1959-1971);
- o operă (în curând va avea loc premiera).

Gheorghe Vodă este omul de la care a pornit toată activitatea componistică, încredințându-i sarcina de a scrie muzica pentru filmul *Se caută un paznic*. Atras de această corelație muzică - film, Doga scrie bucurându-se de un succes răsunător.

Aşadar, colaborarea cu marele poet şi regizor Emil Loteanu îi aduce compozitorului faima în lume. Este vorba despre valsul din filmul *Dulcea şi tandra mea fiară* ce a fost catalogat de către preşedintele Americii Ronald Reagen în 1998 ca fiind cel mai frumos vals de dragoste din lume, iar filmul *Lăutarii* a fost numit de cineaştii autohtoni ca fiind cel mai bun film creat vreodată în Basarabia. E. Verbițchi, prietenul său, profesor de clarinet la Conservatorul de Stat din Chişinău deseori îl întreba: *Spune-mi te rog de cine erai îndrăgostit când ai scris acest vals? Că doar un om îndrăgostit nebuneşte poate crea o asemenea capodoperă! Doga zâmbeşte discret în colțul gurii şi tace...*

Între 1963-1967 este profesor la Şcoala de Muzică *Ştefan Neaga* din Chişinău şi redactor muzical la Editura Cartea Moldovenească din Basarabia.

Viața şi activitatea compozitorului Eugen Doga se desfăşoară într-o perioadă istorică crucială, marcată de erodarea regimurilor totalitare, a ideologiei internaționalismului socialist, fiind

Scanned with OKEN Scanner

înlocuite cu aspirația spre autonomia statală a fostelor elemente componente ale unui sistem unitar, spre ridicarea nivelului de autoconştientizare națională. Un proces similar a avut loc şi în epoca romantică. Rezultatul mişcărilor naționale din acea epocă îl constituie apariția şi formarea şcolilor nționale.

Aşadar, din motive ideologice şi din dorința de a se afirma îl face să *părăsească* țara pe o lungă perioadă de timp. *Am mers la radio cu o lucrare. Le-a plăcut, spunându-mi că mâine dimineață, la ora şapte va fi difuzată în cadrul unei emisiuni. Nu am dormit toata noaptea de frică să nu adorm şi să nu-mi ascult lucrarea. Dimineață, în sfârsit am ascultat-o. Dar... nu a fost menționat compozitorul. Am fost foarte trist. Chiar am plâns. Şi mi-am zis că trebuie neapărat să fac ceva.* Aşa se face că în 1967 E. Doga se stabileşte la Moscova. Aici, Doga îşi găseşte mediul prielnic atât studiului, cât şi creației. Colaborează cu cei mai mari compozitori, regizori, interpreți ai Rusiei dar şi cu cei din țările fostei Uniuni Sovietice: Rolan Bacov, Edita Pieha, Sofia Rotaru, Vadim Derbeniov, Anastasia Valițeva, Serghei Jigunov şi alții.

În 1979, Doga este desemnat alături de regizorul român Ion Popescu Gopo şi poetul Grigore Vieru pentru a scrie muzica filmului de animație *Maria, Mirabela*. Aşa se face că Eugen Doga se întâlneşte pentru prima oară cu Grigore Vieru la Bucureşti. Colaborarea între ei este mai mult decât perfectă, filmul având un succes veritabil.

În 1989 este ales deputat în parlamentul URSS – ultimul Parlament sovietic.

Vreau să menționez un lucru deosebit de important şi anume, că E. Doga nu scrie pe ciorne. *Ciorna mea este creierul*, spune Doga.

În 1962 se căsătoreşte cu Natalia, originară din Moscova. Are o fiică, Viorica şi un nepoțel Domenic.

Face naveta Moscova – Chişinău şi scrie muzică pentru filmul *Dialogul dragostei*. Undeva, maestrul mărturiseşte cu nostalgie că *stă cu un picior în Moscova şi cu celălalt în Basarabia. Dar tare i-ar mai plăcea să mai aibe un picior ca să stea şi în România. Eu, însă sper din tot sufletul că va veni şi ziua regăsirii depline. Fiindcă, să nu uităm că şi zidurile de piatră pot fi dărâmate cu arma muzicii* (au dovedit-o cele ale Ierihonului biblic!).

Folclorul autentic a devenit o adevărată sursă de inspirație pentru Eugen Doga. Ion Ungureanu spunea că *Doga are un deosebit simț al armoniei, o neasemuită gingăşie care vine din cele mai adânci izvoare ale folclorului românesc... Doga ştie să îmbine extraordinar de bine elementele folclorului romantic cu o viziune modernă...*

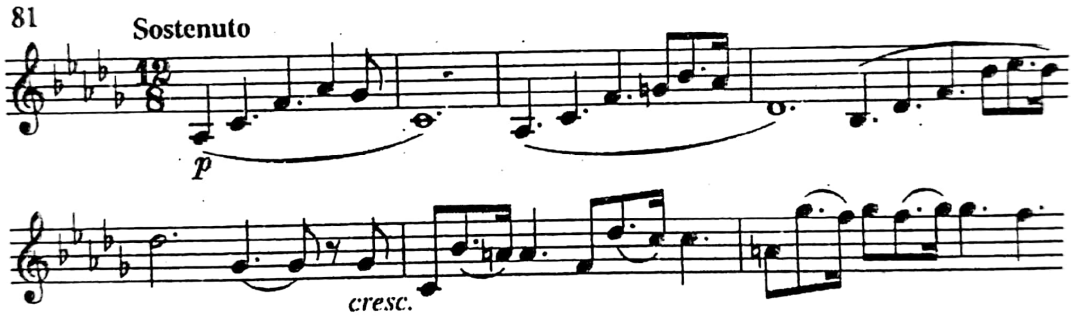
Chiar din anii copilăriei şi adolescenței, E. Doga a fost pasionat de arta muzical-interpretativă lăutărească (Mocra, Fedot Murga). Se ştie că, în anii studenției, Doga a făcut prelucrarea a 24 de melodii preluate din repertoriul lăutarului Porfire Murga (fratele lui Fedot Murga).

Scanned with OKEN Scanner

În lucrările instrumentale de cameră şi simfonice create de Doga, găsim o interpretare individuală a principiilor şi procedeelor specifice artei lăutăreşti: instabilitatea vocilor care se manifestă prin schimbarea accelerată a timbrurilor, alternarea evoluărilor instrumentale de ordin solistic, concertistic şi de tutti, transformarea liberă a funcţiei de solist de la un instrument la altul, orientarea manierei interpretative a tuturor particularităţilor la procedeele muzical-tehnice caracteristice cântării lăutarilor violonişti. Putem vorbi despre aceste procedee evidente în scenele de masă din baletul *Luceafărul*, în *Cvartetele de coarde nr. 2* şi *nr. 3*, în unele lieduri, în care vocile instrumentale şi vocale sunt bogat decorate cu melisme şi decoraţiuni ornamentale.

Un capitol aparte în creaţia lui Eugen Doga îl reprezintă lucrările create împreună cu regizorul şi dramaturgul Emil Loteanu. Mă refer aici la filmele: *Lăutarii*, *Şatra*, *Dulcea şi tandra mea fiară*, *Anna Pavlova*, apreciate în cadrul festivalurilor de prestigiu de la San Sebastian, Palermo, Milano. Aici o menţiune specială se cere a fi facută în privinţa fermecătorului *Vals* din filmul *Dulcea şi tandra mea fiară*.

Ex. 1



Paradigma romantică în cea mai reprezentativă şi voluminoasă lucrare de sinteză – baletul *Luceafărul* are un caracter atotcuprinzător. Compozitorul nu s-a limitat doar la crearea unei partituri simfonice, ea servind nu numai cadrul, ci şi comentariul psihologic şi pitoresc al acţiunii scenice. Doga a introdus în partitură cuvântul cântat de solişti şi cor, ceea ce îi atribuie lucrării operistice şi oratoriale. Această pluridimensionalitate muzicală a solicitat unirea eforturilor dirijorului A. Samoilă, ale maeştrilor de cor A. Movilă şi A. Vinogradski, ale coriştilor şi cântăreţilor de operă Svetlana Strzieva şi Anatol Arcea. O fuziune atât de complexă a artelor şi a speciilor muzicale poate fi tratată ca un ecou contemporan al operei de sinteză a artelor pentru care optau romanticii, atingând cota maximă de expresie în *Gesamtkunstwerk*-ul wagnerian.

Nota romantică a lucrării a fost observată şi de specialiştii în materie. Elfrida Koroliov scrie despre interpretarea individuală a stilisticii romantice, a tradiţiei specifice dramei coregrafice, menţionând caracterul *relativ romantic al decorurilor pitoreşti...*

Scanned with OKEN Scanner

Pot afirma cu certitudine că *Luceafărul* este o lucrare cu adevărat romantică. Romantismul aici se dezvăluie şi ca metodă artistică, şi ca cel mai de seamă component al spectrului stilistic.

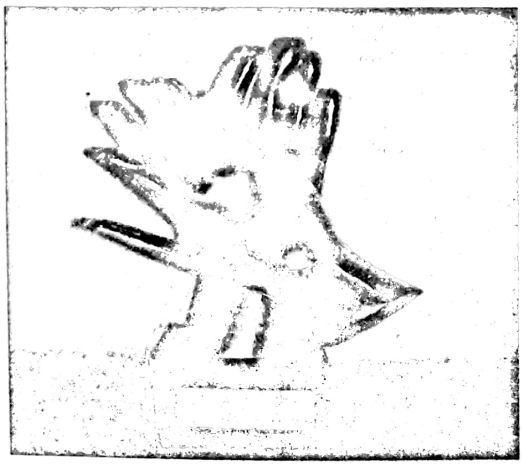
Epoca romantică a impulsionat exploziv evoluţia melodicii, armoniei, structurilor ritmice, modale, şi în general a morfologiei şi sintaxei muzicale. Forţa majoră a creaţiei lui Doga constă în melodicitatea ei.

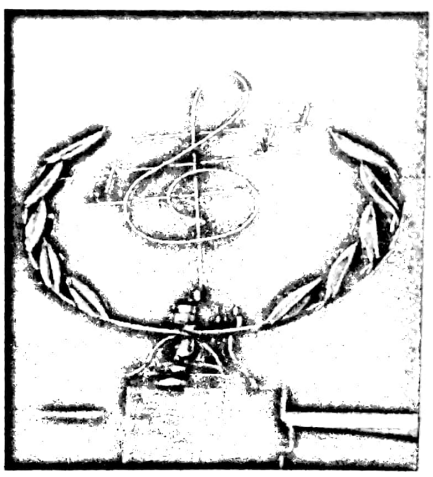
Creaţia celui mai reprezentativ compozitor basarabean al muzicii de film, Eugen Doga, se situează în ipostaza unui argument aparte pentru elucidarea corelaţiei muzică-film, datorită faptului că muzica maestrului reprezintă o chintesenţă a procesului îndelungat de cristalizare a conştiinţei muzicale a neamului, ecoul speranţelor şi al decepţiilor sufletului etnic reverberând în melodiile sale de o rascolitoare profunzime lirică. Demersul muzical splendid al lui Doga fascinează spectatorul din toată lumea. Compozitorul devine un exponent de frunte al autenticului spirit etnic. Fenomenul de excepţie al personalităţii artistice Eugen Doga se explică prin faptul că inspirata partitură muzicală, semnată de el, adesea guvernează succesul filmului.

Filmul *Şatra* a reprezentat o inovaţie totală pe ecranele sovietice puritane, exprimând un vârtej al patimilor nemaiântâlnit şi purtând marca unui temperament furtunos. Concentrat asupra elogiului de factură romantică adus cultului libertăţii susţinut de ţigani, filmul transpune concomitent şi starea de spirit a autorilor săi, fascinaţi de noua eliberare de canoane clasice şi de lărgirea orizontului creaţiei. Depăşind cadrul sumbru al cinematografiei basarabene, ce nu se putea răzvrăti în faţa frânghiilor comuniste, regizorul şi compozitorul, entuziasmaţi de noul val îmbătător al inspiraţiei artistice ce îi cuprinsese, au privit acest film ca pe o oportunitate de a atinge absolutul combustiei estetice. În consecinţă, deşi filmul se axează pe drama sentimentală, se recunosc reverberaţii ale speranţei cineaştilor într-o nouă orientare a vieţii artistice. Posibilitatea trăirii unei noi tinereţi creatoare îi energizează şi îi însufleţeşte, acelaşi efect resimţindu-se şi la nivelul structurii filmului.

Pentru activitatea componistică Doga obţine numeroase premii şi distincţii:

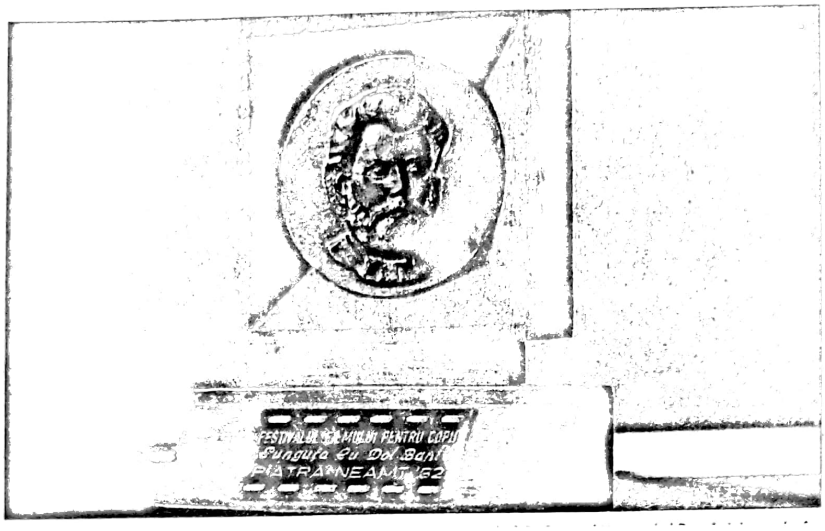
- Medalia de aur *Omul Mileniului*, SUA;





Scanned with OKEN Scanner

- Ordinul *Mecenatul secolului*, Rusia;
- *Scoica de argint*, Festivalul Internațional de film de la San Sebastian, Spania;



- *Punguța cu doi bani*, Festivalul Filmului pentru copii Piatra Neamț și multe altele.

Eugen Doga este membru al Uniunii Compozitorilor din Chișinău, membru al Uniunii Compozitorilor din Moscova, membru al Uniunii Cineaștilor din Chișinău, membru al Uniunii Cineaștilor din Moscova.

În 1991, compozitorul obține titlul de academician, membru titular al Academiei de Științe a Basarabiei, iar în 1997 membru al Academiei Internaționale de Creație, Moscova. În anul 2000 capătă titlul de Doctor Honoris Causa al Academiei Internaționale de Drept Economic și Artă a Filmului, Chișinău și în 2006 este membru titular al Academiei de Științe și Arte *Petru cel Mare* de la Sankt Petersburg.

În 2008 a fost inaugurată școala de muzică *Eugen Doga* în Chișinău.

În 1987 astronauții ruși au descoperit o planeta de apă, iar mai apoi, în semn de recunoștință pentru creația lui Eugen Doga au numit-o planeta *Doga*. Se știe că, în mod tradițional, deseori creații ale marilor compozitori nu sunt înțelese pe timpul vieții lor.

Cred că va veni o vreme când valsul lui Doga va căpăta un răsunet universal iar pentru creația *Luceafărul* el va fi numit fondatorul muzicii basarabene.

Creația lui Eugen Doga merită atenția interpreților, a cadrelor profesionale dar și abordarea din punct de vedere muzicologic și interpretativ pentru a fi inclusă în repertoriul instructiv-didactic, în programele școlare și de concert.

Indiferent de mersul implacabil al istoriei sau de transformările inerente ale societății, arta muzicală a lui Eugen Doga va exista atâta vreme cât muzica va rămâne liantul infailibil al sufletelor umane.

Scanned with OKEN Scanner

Muzica lui Eugen Doga este un nepreţuit refugiu al sufletelor într-o lume de rai, răscolind [illegible] sentimentele şi, ca după o furtună, sufletul liniştindu-se, devine mai bun, mai îngăduitor şi mai [illegible].

Simt că am datoria să scriu o muzică pe care nu a scris-o nimeni până la mine şi nu o va face nici după mine, nu pentru că muzica mea ar fi mai bună, ci pentru că este altceva...

Eugen Doga

BIBLIOGRAFIE

BELICOV-LUNGU, Eugenia – *Poezia eminesciană în creaţia lui Eugen Doga*, Chişinău, Editura Artistică, 1980

CUZMINA, Galina, Petru RUSU – *Compozitorâ Sovetscoi Moldavii*, Chişinău, Editura *Cartea Moldovenească*, 1967

DOGA, Eugen – *Ea svobodnâi hudojnic*, Editura Muzîka, Moskva, 1996

FURDUI, Gheorghe – *Dialog cu maestrul Eugen Doga*, în: *Viaţa satului*, 20 martie, 1993

POJAR, Svetlana – *Dramaturghiceschie janrovâe osobennosti baleta Evgheni Doga* – Luceafărul, Leningrad, Editura Roossa Books, 2005

ŞATOHINA, Elena – *Oglinda apelor*, Chişinău, Editura Grafema Libris, 1998

TCACI, Eugeniu – *Eugen Doga*, Chişinău, Editura Artistică, 1980

*** *Eugen Doga. compozitor, academician*, Chişinău, Editura Ştiinţa, 2007

Scanned with OKEN Scanner

WOLFGANG AMADEUS MOZART

CVARTETUL DE COARDE K.V. 387

Profesor **Luiza Potoroacă**
Liceul Teoretic *Alexandru Ioan Cuza*, Iaşi

Mozart este lumina suavă a soarelui.
Antonin Dvorak

Johannes Chrysostomus Wolfgang Theophilius Mozart, ultimul copil al lui Leopold şi al Annei Maria Pertl, a trăit doar treizeci şi şase de ani fără două luni şi în acest scurt interval de timp, a lăsat omenirii, o moştenire muzicală care străluceşte la fel de puternic astăzi, cum a strălucit în ultimii ani ai secolului al XVIII-lea.

Se spune despre el, că era capabil să gândească un cvartet de coarde, scriind partiturile individuale înnainte să elaboreze partitura completă sau că putea să descifreze la prima vedere, orice fel de muzică. Oricum ar fi fost, nimeni nu poate contesta faptul că Wolfgang Amadeus Mozart este unul dintre cei mai mari muzicieni ai istoriei muzicii universale.

În calitate de cercetător, am început în numărul anterior de *Studii muzicologice* să evidenţiez unele aspecte privind limbajul muzical al primului dintre cele şase *Cvartete de coarde, dedicate lui Joseph Haydn: K.V. 387*, respectiv partea I şi partea a II-a. În acest volum, voi continua să prezint ultimele două părţi.

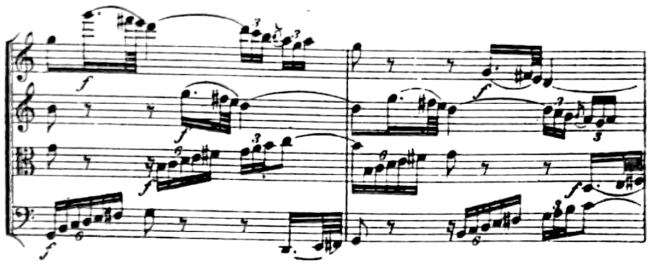
Wolfgang Amadeus Mozart aduce o primă şi importantă *modificare arhitecturală*: *Andantele* este adus ca parte a III-a, lăsând muzica lentă înaintea ultimei părţi. Astfel, se realizează un contrast tematic deosebit şi se pune în valoare finalul cvartetului de coarde: *Molto Allegro*.

În partea a III-a, *Andante cantabile* (107m, 3/4), în Do major, în formă de sonată fără dezvoltare, ni se prezintă *o lume melodică* de o rară frumuseţe, meditativă, încărcată de emoţie şi nelinişte, specific mozartiană. Caracteristice acestei mişcări lente, *ornamentele*, prezente într-o mare varietate de formule ritmice (mordente, triluri, apogiaturi, mai ales diviziuni excepţionale), sunt expresive, fiind încorporate în construcţia frazelor muzicale.

Scanned with OKEN Scanner

Chintesența scriiturii polifonice libere poate fi urmărită în concluzia expoziției, unde putem vedea și un veritabil exemplu de poliritmie:

Ex. 1



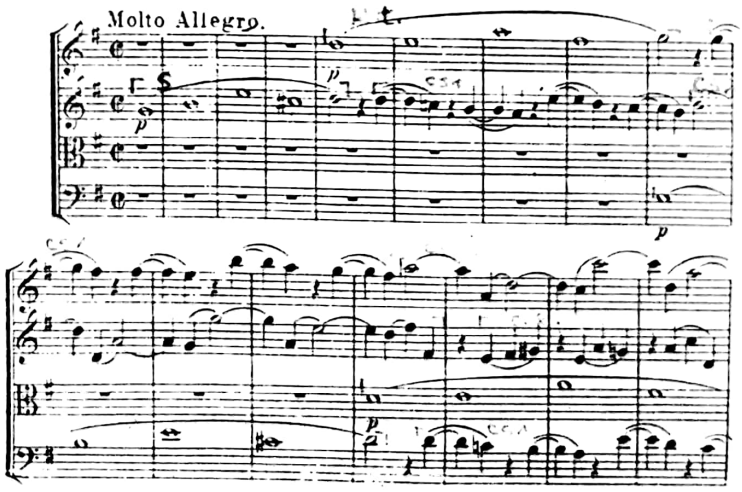
Ultima parte, *Molto Allegro* (298m, 2/2), în Sol major, este cu adevărat unică, o demonstrație elocventă a compozitorului de stăpânire a unei tehnici componistice de maximă cuprindere și complexitate, prin alegerea unei forme muzicale noi, de *fugă – sonată.*

Considerată a fi *o realizare de o epocală importanță*[230], această parte este de fapt și rezultatul *apropierii* prin studiu a compozitorului de arta înaintașilor săi (Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach etc.).

Manuscrisul acestui final de cvartet a fost studiat de către Ludwig Finscher. Se pare că pe verso erau mai multe schițe. Multitudinea de corecturi ne arată faptul că aici, în mod excepțional, Mozart *nu a scris, pur și simplu muzica pe care o concepuse mental până în ultimul detaliu... ci a formulat și reformulat această compoziție în timp ce o scria...*[231]

Tema întâi (A), de patru măsuri, este un adevărat subiect de fugă, construit pe valori de durate mari, având un caracter grav, serios. Ea se configurează ca o expoziție de fugă, pe subiectul dat:

Ex. 2



Elementele constutive ale temei au fost anticipate încă din partea întâi a acestui cvartet de coarde:

[230] Wilhelm Georg Berger, *Muzica simfonică barocă – clasică*, București, Editura Muzicală, 1967, p. 157.
[231] Dora Cojocaru, *W. A. Mozart – Cvartetele haydniene*, București, Editura Muzicală, 2000, p. 65.

Scanned with OKEN Scanner

Tema A, partea a IV-a

SOL - ↑SI - ↑MI - ↓DO# - ↑RE

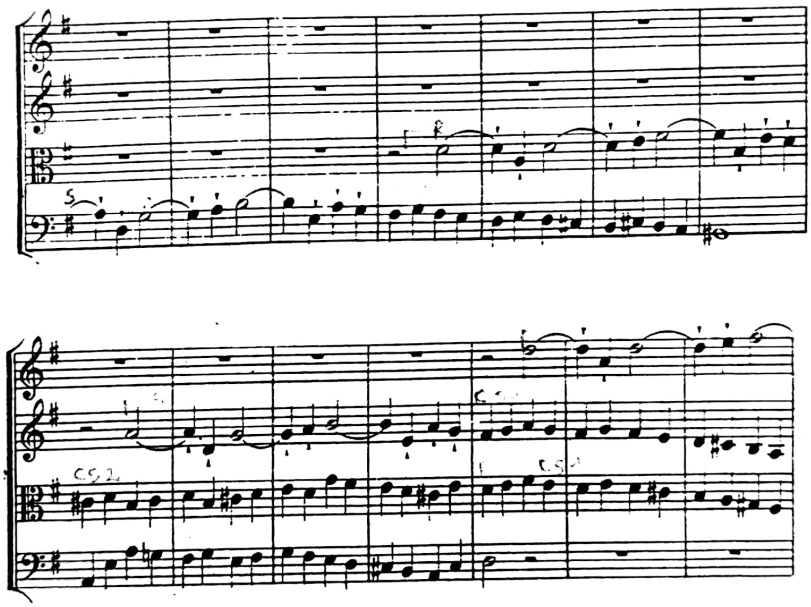
Anticipare în partea I a temei A

RE - ↑FA# - ↑SOL - ↑LA - ↑SI

Puntea (măs. 17-51), o frumoasă monodie expusă de vioara întâi, acompaniată discret de celelalte instrumente, prezintă o temă proprie şi are un caracter de divertisment, într-o neaşteptată scriitură omofonă.

Utilizând diferite modalităţi componistice (expoziţii de fugă, divertismente, intrarea succesivă a vocilor în *stretto*, etc.), Wolfgang Amadeus Mozart reuşeşte să realizeze un contrast şi mai puternic, prin ***grupul tematic secundar***. După o nouă expoziţie de fugă (B1),

Ex. 3



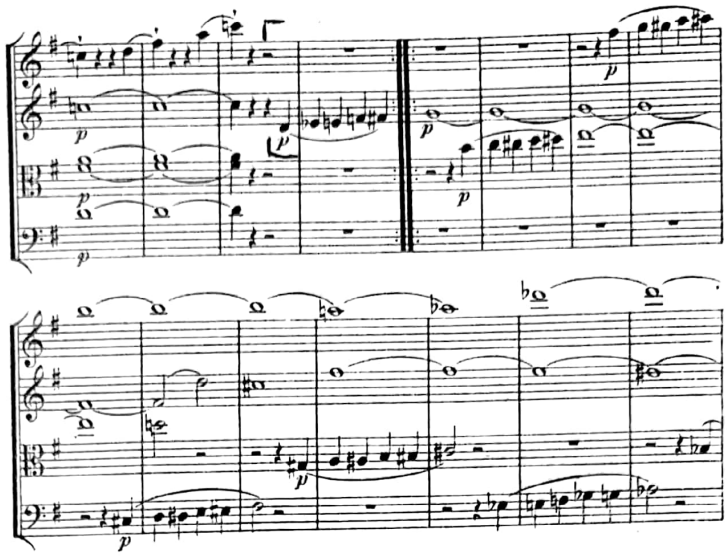
apare secţiunea B2, o sinteză *polifonizată* a temelor A şi B, în care măiestria creatoare mozartiană ne este încă o dată dezvăluită (măs. 69-91).

Prin secţiunea B3 se revine la scriitura omofonă. Noua temă muzicală este simplă, cantabilă, graţioasă, intonată de prima vioară pe un acompaniament acordic al celorlalte instrumente.

După o mică ***concluzie*** şi câteva ***măsuri tranzitorii***, începe ***dezvoltarea***, cu un plan modulatoriu bogat. Prima frază (măs. 124-142) are la bază *motivul cromatic ascendent X* **din *partea întâi*** a *Cvartetului de coarde K.V. 387*, faza a II-a a punţii (*si – do – do #, re – re # – mi – fa*), într-o evoluţie armonică din cvintă în cvintă ascendentă, preluat pe rând de instrumentele componente. Este un moment de relaxare, de acalmie, ce prevesteşte o nouă dinamizare a discursului muzical:

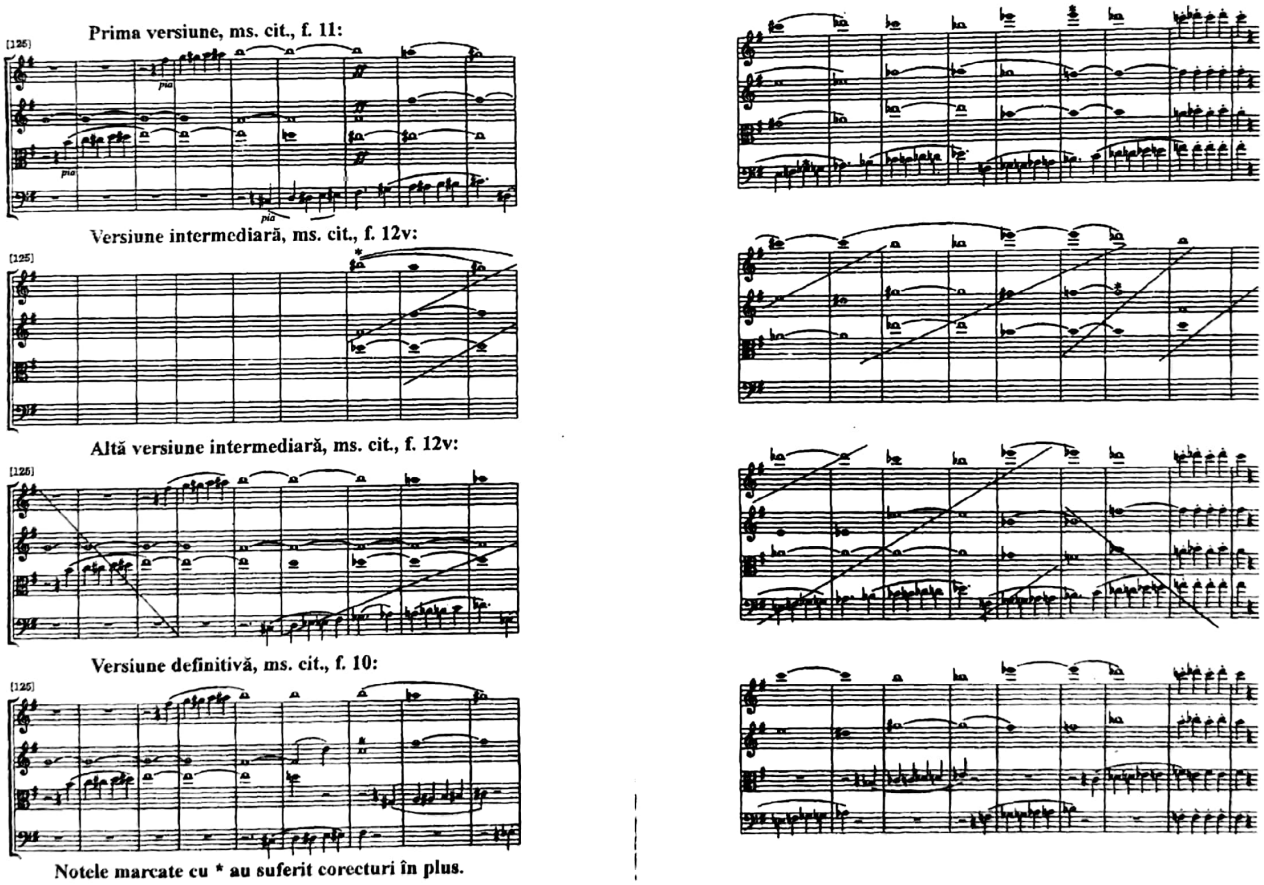
Scanned with OKEN Scanner

Ex. 4



În această etapă a lucrării Mozart a creat mai multe versiuni până să se decidă la cea finală[232]:

Ex. 5



Cea de a *doua fază a dezvoltării* (măs. 143-173) se aseamănă cu o repriză transformată, uşor dramatizată, cu ajutorul tonalităţilor minore. Are loc o prelucrare a temei A prin modificări succesive, într-un dialog muzical realizat între vioara întâi şi violoncel.

[232] Dora Cojocaru, *op. cit.*, pp. 70-71.

Scanned with OKEN Scanner

Odată cu apariția punții, de fapt a primului divertisment, în tonalitatea subdominantei (Do major), începe ***repriza*** formei de sonată, concentrată şi variată, întrucât tema principală A nu este readusă, în schimb apare secțiunea B2, dinamizată.

Coda (măs. 226-298) se constituie într-o *dezvoltare* finală. Are semnificația unei recapitulări a materialului tematic şi, totodată, ea poate fi unul dintre punctele culminante ale scriiturii cvartetistice practicate de Mozart în *Cvartetele dedicate lui Joseph Haydn*: o sintetizare a principiilor de bază ale conceptului polifonic şi ale monodiei acompaniate, într-o unitate superioară[233].

Wolfgang Amadeus Mozart este special ... *Beethoven, Brahms, Mahler, Chopin, Schubert ... sunt muzicieni. Mozart este Muzică* (Herbert von Karajan).

Wolfgang Amadeus Mozart este singurul muzician care a avut tot atâta înțelepciune cât un geniu, şi tot atâta genialitate cât un înțelept (Gioacchino Rossini).

BIBLIOGRAFIE

BERGHER, Wilhelm Georg – *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1965

BERGHER, Wilhelm Georg – *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1970

BERGHER, Wilhelm Georg – *Mozart – Cultură şi stil*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1991

BERGHER, Wilhelm Georg – *Estetica sonatei clasice*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1981

GOLEA, Antoine – *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1987

SPIRU, Iuliu Constantin – *Haydn*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1959

ŞTEFĂNESCU, Ioana – *O istorie a muzicii universale*, vol. II, Bucureşti, Editura Fundației Culturii Române, 1996

VARGA, Ovidiu – *Quo Vadis Musica?, Wolfgang Amadeus Mozart*, vol. II, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988

Dr. WEINBERG, Isidor – *Mozart*, vol. II, Bucureşti, Editura Muzicală, 1962

[233] A se vedea **Anexele.**

Scanned with OKEN Scanner

ANEXA I.

CVARTETUL K.V. 387, ÎN SOL MAJOR

PARTEA a III-a: *ANDANTE CANTABILE*. FORMĂ DE SONATĂ FĂRĂ DEZVOLTARE

A ***B***

23m

Repere tonale	Do	Do Re 7	Sol Sol
Măsura	7	15 25 31	46
Structura tematică	**Tema principală**	**Puntea (trei faze)**	**Tema secundară**
Faze		I II III	
Număr de măsuri	7	7 10 6	15

Repere tonale	Sol	Sol7
Măsura	48	52
Structura tematică	**Concluzie**	**Retranziție**
Număr de măsuri	2	4

A ***B***

28m

Repere tonale	Do	Do	Do	Do
Măsura	59	70 82 87	102	107
Structura tematică		**Puntea**		**Concluzie**
Faze		I II III		
Număr de măsuri	7	11 12 5	15	5

Scanned with OKEN Scanner

ANEXA II.

CVARTETUL K.V. 387, ÎN SOL MAJOR

PARTEA a IV-a: *MOLTO ALLEGRO*. FORMĂ DE FUGĂ - SONATĂ

EXPOZIȚIA

A ***B***

34m 56m

Repere tonale	Sol	Sol	La	Re		
Măsura	17	51		107		
Structura tematică	**Expoziție de fugă**	**Puntea (trei faze)**		**Grup tematic secundar (B1 =Expoziție de fugă)**		
Faze		I	II III	B1	B2	B3
Număr de măsuri	17	14	8 12	18	22	16

DEZVOLTAREA

51m

Repere tonale	Re	Re7	Sol	Sol7
Măsura	119	123		174
Structura tematică	**Concluzie**	**Retranziție**		
Faze			F1 : Sol ~ Fa	F2 : fa
Număr de măsuri	12	4	19	32

EXPOZIȚIA **CODA**

A ***B***

35m 41m 32m

Repere tonale	Do	Re7	Sol	Sol	Re7	Sol	Sol
Măsura	209		250	260	266	298	
Structura tematică	**Puntea**		**Grup tematic secundar**	**Concluzie**	**Retranziție**		
Faze	I II III		B2 B3			I	II
Număr de măsuri	15 8 12		25 16	10	6	16	16

Scanned with OKEN Scanner

DE LA *OPERĂ* LA *MUSICAL* – PRIVIRE COMPARATIVĂ

Profesor **Daniel-Renato Ridiche**
Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă*, Iași

Într-o țară ca Anglia în care teatrul se pare că ajunsese, mai ales datorită lui Shakespeare, la o asemenea dezvoltare ar fi urmat în mod firesc ca acesta să facă foarte uşor pasul spre spectacolul muzical. Însă, după cum subliniază muzicologul Edward J. Dent, *în Anglia drama vorbită ajunsese mult prea dezvoltată şi mult prea înrădăcinată în inima poporului pentru ca versiunea ei muzicală să fie admisă ca un echivalent*[234].

Muzica îşi avea totuşi locul ei pe scenă căci este ştiut faptul că Shakespeare întrebuința deseori fragmente muzicale în piesele sale de teatru însă în Anglia, drama vorbită, cuvântul rostit, a avut dintru început şi şi-a păstrat mereu supremația absolută asupra muzicii. Una din formele caracteristice ale teatrului englez, cu adânci rădăcini în arta medievală, erau acele *masques*[235], spectacole cu scene mimate sau vorbite, alteori dansate, care au ajuns la un nivel artistic înalt în creația lui Ben Jonson (1572 – 1637) şi John Milton (1608 – 1674). Adesea acestea erau însoțite de muzică, însă aceasta avea doar simplu caracter auxiliar, fără a fi pusă problema exprimării vieții sufleteşti a personajelor prin muzică, cum a făcut, de exemplu, Claudio Monteverdi (1567 - 1643) în opera sa *Orfeo*.

După părerea criticilor muzicali[236], prima compoziție muzicală ce are toate elementele unui *musical* (şi e considerată a fi prima creație de gen) ar fi opera-baladă *Beggar's opera* (*Opera calicilor*, în traducere), fapt ce a constituit o adevărată lecție pentru toți aceia care disprețuiau idealul creării unui teatru muzical englez, deoarece această piesă a apărut pe neaşteptate şi a cunoscut un triumfal succes de masă în anul 1728, anul apariției sale. Este unul din exemplele tipice de reacție a spiritului sănătos popular împotriva formelor culturii aristocratice rigidizate în şabloane depăşite de spiritul vremii[237]. Această operă era de fapt o satiră usturătoare şi plină de vivacitate

[234] Alferd Hoffman, *Drumul Operei. De la începuturi până la Beethoven*, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1960, p. 63.
[235] http://en.wikipedia.org/wiki/Masque (acc. 15.03.2012).
[236] http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/the-first-musicals (acc. 11.03.2012).
[237] Alferd Hoffman, *op. cit.*, p. 73.

Scanned with OKEN Scanner

care caricaturiza aspectele neverosimile şi grandilocvente ale operei italiene (care cucerise piaţa muzicală şi încerca să se menţină), dar care însă nu cruţa nici viciile societăţii britanice a timpului. Autorii acestei opere erau John Gay (1685 - 1732), un talentat poet satiric şi bun cunoscător al folclorului care circula pe străzile Londrei, şi un muzician german – John Christopher Pepusch (1667 - 1752) – care, asemenea lui Händel, şi-a petrecut o mare parte a vieţii în Anglia. Aşadar, *Beggar's opera* dădea cea mai potrivită replică operei italiene[238] – în care încă abunda nobila gravitate pe subiecte fanteziste tributare încă inspiraţiei din mitologie – fiind alcătuită din melodii simple de cântece şi dansuri de factură populară şi cuplete ale vremii, între care erau intercalate dialoguri vorbite, pline de vervă. S-a jucat pentru prima dată la Lincoln's Inn Fields pe 28 ianuarie şi a avut 62 de reprezentaţii doar în acel sezon, ceea ce reprezenta un record pentru acel timp.

O contribuţie deosebită la dezvoltarea genului *musical* a fost adusă de către compozitorii Gilbert şi Sullivan care au excelat în compunerea de *Burlesques* – comedia burlescă[239] (o altă formă incipientă a teatrului muzical englez, implicit şi a *musical*-ului), formă de divertisment popular din timpul erei Victoriene. Această formă de divertisment adesea lua ca subiect o binecunoscută piesă, poveste, operă sau piesă de pantomimă pe care o jucau uneori într-un stil exagerat, dar pe muzică. *Burlesques* promova costumaţiile şocante şi adesea actriţele jucau în pantaloni bufanţi, ceea ce era la acea vreme ceva extrem de extravagant, deoarece li se vedeau picioarele, fapt care era menit să scandalizeze audienţa. Evenimentele politice sau sociale deveneau rapid, de asemenea, subiecte pentru acest gen.

Cele mai cunoscute creaţii burleşti sunt operele comice compuse de Gilbert şi Sullivan. Cea mai mare parte a umorului din piesele burleşti provine din referinţele contemporane şi glumele aflate imediat pe lista de zi, dar care nu supravieţuiesc, evident, trecerii timpului. În cazul în care o astfel de comedie se juca după mai mult timp, audienţa trebuia totuşi să cunoască versiunea originală pentru a putea fi înţeles mesajul piesei.

Criticii afirmă că aprobările legale ar fi în cea mai mare parte responsabile pentru dezvoltarea muzicii teatrale de divertisment. Ceea ce britanicii numeau la vremea aceea o *Burletta licence* (în traducere aproximativă – *aprobare pentru comedie burlescă*) permitea sau, mai bine zis, autoriza o piesă pentru a fi jucată doar dacă aceasta avea şi acompaniament muzical (chiar cu partitură scrisă sub desfăşurarea acţiunilor scenice) sau dacă o piesă avea cel puţin cinci piese muzicale în fiecare act.

Consider că merită amintit cazul cântăreţei Eliza Vestris, care era interpretă de operă, dar şi actriţă, ea devenind prima mare stea a comediei burleşti în 1817, prilej cu care a jucat în rolul titular

[238] Să nu uităm faptul că la acea vreme Gluck (1714 - 1787) era încă prea tânăr ca să-şi fi început reforma în operă iar Mozart (1756 - 1791), care a dat un nou suflu, mult mai veridic şi mai viguros operei italiene, încă nu se născuse (n.a.).
[239] http://dexonline.ro/definitie/burlesc%C4%83 (acc. 16.03.2012) - Piesă instrumentală cu caracter comic accentuat, cu tendinţe de bufonerie şi grotesc. [*Cf.* fr. *burlesque*, it. *burlesco*].

Scanned with OKEN Scanner

în *Giovanni in London* (Giovanni la Londra), piesă care era un fel de parodie (o așa-zisă *re-actualizare*, pentru acel moment) a operei *Don Giovanni* de W. A. Mozart. Din 1830 a jucat într-o serie de *burlesques*, chiar în propriul ei teatru – *Olympic*, deschizând stagiunea cu spectacolul *Olympic Revels*, în care era parodiată mitologia greacă. Ca un fapt ce ține de picanterie, se spune de altfel că... picioarele ei au inspirat numeroase poeme[240].

Operele comice aparținând lui William Gilbert (18 noiembrie 1836 – 29 mai 1911)[241] și Arthur Sullivan (13 mai 1842 – 22 noiembrie 1900)[242] sunt dintre cele mai îndrăgite și mai bine cunoscute din istoria teatrului muzical de gen, munca lor fiind definitorie pentru tot ce a însemnat mai târziu genul *musical*-ului. Între 1871 și 1896, Gilbert și Sullivan au scris 14 opere comice și, de asemenea, amândoi au scris opere colaborând și cu alți autori. Nici unul dintre ei nu a avut un succes mai mare ca atunci când au scris împreună. În ciuda acestui fapt, parteneriatul lor a fost adesea problematic căci, deși ambii erau londonezi, rădăcinile lor ereditare erau foarte diferite.

Prima piesă muzicală a lui Gilbert – *Dulcamara* sau *The Little Duck and The Great Quack*, o satirizare a operei *L'Elisir d'Amore* de Gaetano Donizetti (1797 - 1848) – a fost prezentată în Londra în 1866, după ce scrisese o serie comedii, drame, farse și comedii burlești, în unele dintre acestea apărând chiar el însuși. În timpul parteneriatului cu Gilbert, Sullivan era de obicei cel care se împotrivea curentului prin dorința de a comune mai multă muzică *serioasă*. NU e mai puțin adevărat de altfel, și faptul că el deja compusese muzica pentru două opere comice – *Cox and Box* și *The Contrabandista*, înainte ca John Hollingshead să-i fi cerut să scrie una în colaborare cu Gilbert.

Prima lor colaborare din care a văzut lumina zilei – piesa *Thespis, or the Gods Grown Old* – a fost jucată la Gaiety Theatre (numit inițial *Strand Musick Hall*, teatru ce a avut un rol decisiv în dezvoltarea genului *musical*)[243] în decembrie 1871 și, deși a fost cerută pentru o lună întreagă, nu a fost un mare succes. Ambii compozitori și-au continuat separat cariera și mai mult ca probabil niciodată nu ar mai fi lucrat împreună dacă nu ar fi apărut în viața lor directorul de teatru din Londra numit Richard D'Oyly Carte (1844 – 1901)[244].

În 1875, Richard D'Oyly Carte, manager al Royalty Theatre, deținător al unei înfloritoare agenții de operă, lectură și concerte, el însuși compozitor de operetă, avea nevoie de o nouă piesă pentru teatrul său. Șansa i l-a scos în cale pe Gilbert care venise să-l vadă în legătură cu o ideea a sa pentru o scurtă operetă. De atunci Gilbert a devenit un libretist de succes, iar Sullivan compunea secțiunile corale.

Așadar, Gilbert avea nevoie de cineva care să compună muzica pentru ideea sa, iar D'Oyly Carte, amintindu-și de *Thespis*, i l-a sugerat pe Sullivan care a fost imediat de acord și *musicalul*

[240] http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/the-first-musicals/ (acc. 11.03.2012).
[241] http://en.wikipedia.org/wiki/W._S._Gilbert (acc. 17.03.2012).
[242] http://en.wikipedia.org/wiki/Arthur_Sullivan (acc. 17.03.2012).
[243] http://encyclopedia.thefreedictionary.com/Gaiety+Theatre%2c+London (acc. 16.03.2012).
[244] http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_D%27Oyly_Carte (acc. 17.03.2012).

Scanned with OKEN Scanner

Trial by Jury a debutat ca piesă în prelungirea spectacolului important *La Pericola* de Offenbach, la Royalty Theatre în martie 1875. Acest *musical* a fost un adevărat succes datorită textului foarte inteligent, a muzicii de o melodicitate deosebită şi a conducerii foarte talentate a lui Gilbert. Acesta a insistat foarte mult ca fiecare actor să-şi cunoască foarte bine partitura şi rolul şi să se supună directivelor sale, ceea ce era ceva destul de nou pentru actorii din acea vreme. *Trial by Jury* a fost *piratată* în America şi chiar pusă şi în scenă într-o versiune neautorizată, în luna noiembrie a aceluiaşi an.

Încurajat de primirea făcută acestei piese, D'Oyly Carte a lansat un alt teatru în Londra în dorinţa de a-l dedica exclusiv operei comice engleze. În 1876 a fondat *Comedy Opera Company*, pentru care Gilbert şi Sullivan să scrie o operă mai extinsă. Astfel, *The Sorcerer* a debutat la Opera Comique în noiembrie 1877 şi a fost urmată în anul următor de *H.M.S. Pinafore* – o altă lucrare pusă în scenă în America fără autorizaţie. Gilbert a fost aşa de supărat pe acest nou *furt artistic* încât acest fapt la inspirat să scrie *The Pirates of Penzance*. Pentru a preveni o altă punere în scenă neautorizată, D'Oyly Carte a lansat piesa concomitent în Anglia şi New York prin intermediul a două companii în decembrie 1879.

Următoarea lor operă *Patience, or Bunthorne's Bride* a debutat în aprilie 1881, dar între timp *Comedy Opera Company* a fost dizolvată, iar Gilbert, Sullivan and D'Oyly Carte devin parteneri. Operele lui Gilbert şi Sullivan deveniseră atât de populare, încât D'Oyly Carte a construit *Savoy Theatre* special pentru a le găzdui operele. Piesa *Patience* a fost jucată în noua locaţie în octombrie, iar audienţa a fost uimită de lumina electrică care tocmai fusese instalată. Chiar şi peste 15 ani lumea se înghesuia la *Savoy Theatre* pentru a vedea noile opere ale cuplului profesional-artistic Gilbert & Sullivan – *Iolanthe, Princess Ida, The Mikado, Ruddigore, The Yeomen of the Guard, The Gondoliers, Utopia, Limited* şi *The Grand Duke*. Pentru a împlini dorinţa lui Sullivan de a scrie muzică de operă clasică, dar şi comică, D'Oyly Carte a construit un alt teatru în care să-şi poată prezenta creaţiile – *The Royal English Opera House*. Prima operă clasică a lui Sullivan *Ivanhoe* pe un libret de Julian Sturgis a fost prezentată în ianuarie 1891, dar publicul nu a arătat niciodată atâta entuziasm pentru ea aşa cum a avut pentru spumoasele, captivantele şi melodioasele lucrări ale cuplului Gilbert & Sullivan.

Genul numit *Musical comedy*, cu titulatura aceasta, a fost *inventat* de George Edwardes[245], manager al Gaiety Theatre şi mai târziu, al Daly's Theatre, în anii 1890 – prima parte anilor 1900. Din acest gen el a dezvoltat *musical*-urile şi genul numit simplu – *musical*, în forma pe care o cunoaşte astăzi. În comediile sale muzicale pline de noutate, Edwardes îşi îmbrăca personajele în la standardele cele mai înalte ale modei, iar prestaţiile scenice erau acompaniate de o muzică melodioasă şi simplă, cu versuri romantice şi dansuri încântătoare. Piesele de *musical* includeau în

[245] http://www.musicalcomedysociety.co.uk/home/history (acc. 19.03.2012).

Scanned with OKEN Scanner

titlu, cel mai adesea, particula *girl – fată*, cum ar fi: *The Shop Girl*, *The Circus Girl*, *The Girl in the Taxi*, *The Runaway Girl*, *The Cherry Girl*, *The Girl behind the Counter* sau *The Pearl Girl*. Eroinele erau independente şi adesea îşi câştigau cu greu existenţa. Subiectele acestor *musical*-uri adesea urmăreau cam acelaşi fir narativ: o fată obişnuită reuşeşte să ajungă în înalta societate, sau simplă fată care se ocupă cu comerţul cu amănuntul face în final o căsătorie avantajoasă. Întotdeuna exista o neînţelegere sau o confuzie în actul I şi o căsătorie în finalul piesei.

În lumina criticilor vremii, musical-urile lui Edwardes erau *uşoare, strălucitoare şi distractive*. Dar reala atracţie a acestor *musical*-uri erau... *Girls* (fetele de la teatrul *Gaiety* – în traducere liberă). La începutul reprezentaţiilor de gen el stătea în loja sa, cu spatele la scenă chiar, şi urmărea extrem de atent reacţiile publicului pentru a observa ce place cel mai mult şi pentru ce anume e dispusă lumea să plătească atunci când vine la un astfel de spectacol. Peste ani, nouă din spectacolele sale de gen au rulat mai mult de 500 de ori fiecare, ceea ce reprezenta o cifră extrem de mare pentru acele timpuri.

Azi cele mai amintite dintre *musical*-urile lui Edwardes sunt probabil *The Merry Widow* şi *The Arcadians*. Dintre marii actori de *musical comedy* enumerăm pe Ellaline Terriss şi soţul ei, Seymour Hicks, Marie Tempest, Gertie Millar, Phyllis Dare, Ada Reeve sau Hayden Coffin. Marea atracţie a *show*-rilor de *musical* ale lui Edwardes puse în scenă la Gaiety şi Daly's Theatres erau, după cum am mai spus, *Gaiety Girls* care formau corul. Erau îmbrăcate la ultima modă, foarte elegante, destul de tinere şi nu atât de încorsetate precum actriţele din comediile burleşti. *Fetele* de la Gaiety erau foarte politicoase, foarte frumos îmbrăcate, şi nişte femei de societate extrem de bine educate, şi care erau mult aşteptate după spectacol la ieşirea din teatru (vorbim de anii 1890). Ele au devenit o emblemă şi un simbol al idealului de feminitate.

Se pare că a fi capabilă să cânţi şi a avea o voce bună nu era neapărat talentul principal pentru a deveni o *Gaiety Girl* şi, adesea, Edwardes folosea coruri alcătuite din oameni ce cântau în coruri din biserici, coruri ascunse în spatele scenei pentru a îmbogăţi efectele sonore ale muzicii[246]. *Fetele* de la Gaiety erau adesea văzute în public luând masa la cele mai bune restaurante sau participând la numeroase evenimente ocazionale din societate.

În timpul primului Război Mondial şi apoi în perioada interbelică a existat o cerere foarte mare pentru divertisment ca loc de evadare din cotidianul sumbru. Cele mai mari *hit*-uri ale genului de pe scena londoneză au fost *Chu Chin Chow*, *The Maid of the Mountains* şi *The Bing Boys are Here*, în care evoluau George Robey şi Violet Loraine care a cântat *hit*-ul *If You were the Only Girl in the World* ce a fost cap de listă în toate topurile vremii. Spectaculosul *musical Chu Chin Chow show*-ul cu e mai mare rulaj - 2,235 de puneri în scenă Royal Theatre din Londra, deschis pe 31 august 1916. Design-ul acestui *show* muzical a fost inspirat sub toate aspectele de moda din Estul

[246] http://encyclopedia.thefreedictionary.com/Gaiety+Theatre%2c+London (acc. 16.03.2012).

Scanned with OKEN Scanner

Eoropei, mai exact sursele de inspirație se găsesc în spectacolul de balet *Scheherazade*, regizat de Diaghilev, în care a jucat şi celebrul Nijinsky. Marile *hit*-uri ale *musical*-ului *Chu Chin Chow* includeau piesele *Any Time's Kissing Time* şi *The Cobbler's Song*.

Genul *musical*-ului este adesea comparat cu o altă formă teatrală a muzicii – *opera*[247], însă cele două genuri se deosebesc în mod evident printr-o serie de factori. *Musical*-ul, în general, se concentrează pe dialogul vorbit (este afirmat acest lucru, chiar dacă mai există şi excepții, cum ar fi acele *musical*-uri care sunt în întregime acompaniate şi, de asemenea, cântate) însă, pe de altă parte, anumite creații aparținând genului operistic, cum ar fi *Die Zauberflöte* (*Flautul Fermecat*, de Wolfgang Amadeus Mozart), dar mai ales operetele, au, la fel, numeroase dialoguri lipsite de acompaniament. Un alt factor extrem de important în *musical* este dansul (executat de obicei de actorii principali, dar şi de cor sau de membri ai corului).

Acestea sunt uzanțe ce aparțin de fapt marii varietăți a genurilor teatrale muzicale britanice sau americane denumite cu titlul generic de *popular music*[248] (cu referire mai ales la stilul popular de cânt, ce se adresează unei mai largi audiențe prin conținutul textual şi muzical mult mai accesibil) şi care nu sunt compatibile cu convențiile operei clasice.

În mod evident, şi ca o altă particularitate a *musical*-ului, trebuie menționat faptul că *musical*-ul este aproape întotdeuna jucat în limba celor care formează audiența. Piesele de *musical* care sunt producții londoneze sau ale New York-ului, de exemplu, sunt cântate în engelză, fără excepție, chiar dacă acestea inițial au fost scrise în altă limbă (de exemplu *musical*-ul *Les Misérables* care, în versiunea originală, era în limba franceză).

În timp ce un interpret de operă este în primul rând un cântăreț cu aptitudini vocale special dezvoltate cu multă perseverență şi studiu tehnic-interpretativ îndelungat, şi în al doilea rând e şi actor (şi foarte rar apare necesitatea de a dansa) – iată că un artist de *musical* este întâi de toate un bun actor şi abia apoi un bun cântăreț şi dansator. Trebuie să recunoaştem însă şi faptul că sunt unii artişti lirici care au o artă completă, deci sunt şi actori foarte bine pregătiți prin studii de specialitate, iar personajele pe care le creează sunt adevărate capodopere şi sub aspect scenic[249].

În domeniul *musical*-ului, actorul care excelează în toate cele trei arte – cânt, mişcare scenică/actorie şi dans – este denumit cu termenul tehnic de *triple threat*[250] (expresie idiomatică, dificil de tradus în limba română). Compozitorii care se ocupau de muzica spectacolelor de *musical* aveau în vedere, când scriau părțile vocale, şi posibilitățile reale ale interpreților genului.

Astăzi mari teatre pe a căror scenă rulează *musical*-uri, în general, folosesc sisteme de amplificarea electronică care presupun atât microfoane de captare a vocii actorilor (pentru

[247] http://en.wikipedia.org/wiki/Opera (acc. 19.03.2012).
[248] http://en.wikipedia.org/wiki/Popular_music (acc. 19.03.2012).
[249] În acest sens a se vedea aspecte detaliate din pregătirea unui artist de operă în lucrarea lui Mihail Vulpescu, *Gestul liric*, Bucureşti, Tipografia *Rotativa* S.A.R., 1947.
[250] http://en.wikipedia.org/wiki/Triple_threat (acc. 20.03.2012).

Scanned with OKEN Scanner

înregistrări), dar şi de amplificare a acesteia, fapt care de obicei nu este aprobat în contextul spectacolului de operă.

Anumite lucrări (unele aparţinând lui George Gershwin, Leonard Bernstein sau Stephen Sondheim) au primt chiar ambele titulaturi, atât de *musical* (sau *musical theatre*) cât şi de *producţii operistice*[251]. La fel, anumite operete mai vechi (cum ar fi *The Pirates of Penzance* aparţinând lui Gilbert & Sullivan[252]) au avut parte de puneri în scenă moderne sau adaptări în care sunt tratate ca şi *musical*-uri în toată regula. Pentru anumite lucrări, stilul în care sunt puse în scenă este aproape la fel de important ca însuşi conţinutul respectivei lucrări muzicale sau conţinutul dramatic, toate acestea arătând în care din formele de artă se încadrează respectiva compoziţie[253] şi în funcţie de alegerea cea mai inspirată (ca formă de punere în scenă) piesa are sau nu succes.

Mi s-a părut foarte interesantă afirmaţia lui Stephen Sondheim[254] care spunea: *Eu chiar cred cu adevărat că atunci când se joacă ceva pe Broadway este musical, iar când se joacă pe scena unei Opere atunci e operă.* [...] *Este terenul, zona, aşteptările audienţei care determină ca aceasta să fie un lucru sau celălalt*[255]. Acest fapt primar conferă anumitor lucrări muzicale din sfera *muzicii de teatru* caracteristica lor *non-operistică*, unele pendulând între forma uşoară de operă şi o formă muzicală complexă, sau doar nişte *musical*-uri ambiţioase. Practic, adesea e dificil a face o distincţie clară între tipologiile muzicale (în cadrul muzicii de teatru) atât de variate, care includ *musical play*, *musical* comedy, *light opera*[256] sau *operetă*.

[251] http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/porgy-and-bess-that-old-black-magic-421690.html (acc. 21.03.2012) sau http://www.independent.co.uk/opinion/columnists/david-lister/the-royal-opera-opens-a-window-on-sondheim-593414.html (acc. 21.03.2012).
[252] http://en.wikipedia.org/wiki/Gilbert_and_Sullivan (acc. 22.03.2012).
[253] http://www.nea.gov/national/gav/sweenytodd.html (acc. 22.03.2012).
[254] http://en.wikipedia.org/wiki/Stephen_Sondheim (acc. 22.03.2012).
[255] http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/something-for-the-weekend-sir-576691.html (acc. 22.03.2012).
[256] http://en.wikipedia.org/wiki/Light_opera (acc. 22.03.2012) - avem în vedere primele opere comice, aparţinând printre altele şi compozitorilor Gilbert & Sullivan, enumerate la începutul acestui capitol.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

HOFFMAN, Alferd – *Drumul Operei. De la începuturi până la Beethoven*, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1960

VULPESCU, Mihail – *Gestul liric*, Bucureşti, Tipografia *Rotativa* S.A.R., 1947

WEBOGRAFIE

http://en.wikipedia.org/wiki/Triple_threat

http://en.wikipedia.org/wiki/Masque

http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/the-first-musicals

http://dexonline.ro/definitie/burlesc%C4%83

http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/the-first-musicals/

http://en.wikipedia.org/wiki/W._S._Gilbert

http://en.wikipedia.org/wiki/Arthur_Sullivan

http://encyclopedia.thefreedictionary.com/Gaiety+Theatre%2c+London

http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_D%27Oyly_Carte

http://www.musicalcomedysociety.co.uk/home/history

http://encyclopedia.thefreedictionary.com/Gaiety+Theatre%2c+London

http://en.wikipedia.org/wiki/Opera

http://en.wikipedia.org/wiki/Popular_music

http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/porgy-and-bess-that-old-black-magic-421690.html

http://www.independent.co.uk/opinion/columnists/david-lister/the-royal-opera-opens-a-window-on-sondheim-593414.html

http://en.wikipedia.org/wiki/Gilbert_and_Sullivan

http://www.nea.gov/national/gav/sweenytodd.html

http://en.wikipedia.org/wiki/Stephen_Sondheim

http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/something-for-the-weekend-sir-576691.html

http://en.wikipedia.org/wiki/Light_opera

Scanned with OKEN Scanner

MODELE CULTURALE
ÎN MUZICA DE SCENĂ A COMPOZITORILOR ROMÂNI.
STRATEGII DE AUDIȚIE MUZICALĂ

Profesor drd. **Gabriela Rusu**
Colegiul Național, Iași
Conducător științific, Prof. univ. dr. **Gheorghe Duțică**

Miracolul scenei unește realitatea și visul, prezentul și trecutul, sunetul și imaginea, naivitatea și subtilitatea, diletantismul și performanța, lumina și întunericul, vechiul și noul, veșnicia și efemerul. Este suficient să privești în jurul tău, încercând să cauți, să percepi înțelesurile evenimentului la care ești invitat să participi, fără nici o altă pregătire prealabilă.

Grigore Constantinescu

Genul dramatic – poate cel mai sensibil la direcțiile complexe ce se afirmă în cultură și reflectând fidel și nuanțat prefacerile din conștiința socială – se dovedește, prin natura sa, mult mai receptiv actualității, chiar de la primele manifestări. Evoluția scolii românești de compoziție se profilează și în cadrul acestui gen pe aceleași principii ce au fundamentat majoritatea școlilor naționale încă din romantism. Atât prin melodica folclorică îmbinată cu semnificații artistice ale universului poetic și plastic popular cât și prin istoria națională marcată de personaje legendare, muzica românească, implicit cea vocal – dramatică, își deschide calea spre universalitate.

Astfel, chiar din primul spectacol[257] de operă românească – *Petru Rareș* de Eduard Caudella – recunoaștem drama istorică în care personajul central luptă pentru libertate și dreptate reprezentând nu doar un erou, ci destinul unui întreg popor. Amintirea faptelor unui trecut legendar imprimă operei un *caracter evocator de baladă*. Tablourile coregrafice create prin prezența personajului colectiv (poporul) conturează atmosfera istorică a epocii reflectată și în drama istorică romantică. Dansurile de proveniență folclorică[258] devin mijloc de expresie propriu muzicii românești de teatru în care lumea satului românesc, de la cântec și joc la tradiții specifice – este ilustrată și de Tiberiu Brediceanu (*La seceriș*, 1936, *Seara mare*, 1924 sau în *Poemul etnografic*, 1905).

[257] Constantin Brăiloiu: *De la* Baba Hârca *la* Oedip *se plămădește ființa muzicii românești*.
[258] În lucrarea *O istorie a muzicii în pași de dans* (București, Editura didactică și pedagogică, 2011), Grigore Constantinescu subliniază importanța jocului tradițional românesc în creația cultă și valorificarea ingenioasă în *spectacolul coregrafic*.

Scanned with OKEN Scanner

Odată cu *Năpasta* de Sabin Drăgoi putem remarca un nou stadiu în evoluția teatrului muzical național, prin crearea unui adevărat *model de prelucrare a citatului folcloric* în care valoarea este dată de simplitatea firească și posibilitățile inepuizabile de prelucrare a cântecului românesc.

Datorată configurației tematice, muzica de teatru a devenit o **veritabilă istorie națională** ce a determinat reverberații artistice. Evenimentele ultimelor două milenii, prezentate cronologic, constituie adesea sursă de inspirație pentru creația muzicală, oferind o imagine interesantă asupra interpretării aspectelor legate de istoria națională.

Epoca străveche, cu rezonanțe legendare ale vieții geto-dacilor, se regăsește într-o formă originală în opera *Zamolxe* de Liviu Glodeanu, adevărat *mister păgân*[259], inspirat din poemul dramatic de Lucian Blaga. De la relația oamenilor cu lumea simbolurilor din antichitatea daco-romană, la cea a luptei eroice pentru libertate, drumul este parcurs, de către Gheorghe Dumitrescu, în opera *Decebal*. Și de data aceasta, spațiul expresiv muzical este realizat prin interpretarea personală a sugestiilor oferite compozitorilor de către folclorul străvechi, de amprenta unor vestigii arheologice, la care se adaugă viziunea contemporană.

Poate lipsa unor *modele istorice* din perioada de formare a poporului român face ca, mai bine de trei veacuri, să nu apară în tematica lucrărilor scenice. Dar, odată cu primele secole ale Evului Mediu ce coincid cu formarea Moldovei și a Țării Românești, creația muzical - dramatică românească ne oferă alte modele culturale, de inspirație istorică.

Astfel, pentru următoarele secole (XIV - XVI), ideile generoase oferite de istorie sunt redate de compozitori în creații diverse: domnia lui *Vlad Țepeș* în opera lui Gheorghe Dumitrescu, ridicarea unor mari monumente de arhitectură muntenească, intrate în legendă (Mănăstirea de la Curtea de Argeș, ctitorită de domnitorul Neagoe Basarab) în opera oratoriu *Meșterul Manole* de Gheorghe Dumitrescu sau destinul unei figuri revelatoare (sfârșitul domniei lui Petru cel Tânăr) în opera *Doamna Chiajna* de Nicolae Buicliu.

Figură centrală în istoria românilor, domnitorul Ștefan cel Mare[260] apare în plinătatea puterii, în *fresca* istorică *Stejarul din Borzești* de Teodor Bratu. Opera lui Mansi Barberis, *Apus de Soare*, inspirată din drama lui Barbu Ștefănescu Delavrancea, aduce un alt moment al vieții domnitorului Ștefan cel Mare și Sfânt, încheierea domniei sale și testamentul luptei pentru neatârnare (1504). Ecoul personalității acestui mare domnitor străbate și în alte lucrări dramatice (exemplu elocvent este opera lui **Tudor Jarda** – *Neamul Șoimărești*lor, inspirată din romanul cu

---

[259] *Platon comunică detalii de mare valoare: importanța acordată* sufletului *de către Zamolxis care este în același timp zeu, rege și terapeut.* [...] *Cu toate că la început fu declarat numai* preot al zeului celui mai venerat al lor, *mai târziu, Zamolxis a sfârșit prin a fi el însuși zeu* (*Strabon*). [...] *Iordanes afirmă că dacii au avut un rege, Zamolxis,* de o mare erudiție în filosofie. *Apud* Mircea Eliade, *De la Zamolxis la Ginghis-Han*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980, pp. 69-76.

[260] după bătălia de la Lipnic, cu tătarii, din 1469.

Scanned with OKEN Scanner

acelaşi nume de Mihail Sadoveanu), fie devine simbol / model al altui destin eroic, în drama *Ion Vodă cel Cumplit* de Gheorghe Dumitrescu.

Unirea de la 1600 sub Mihai Viteazul[261] este evocată în opera *Noaptea cea mai lungă* de Doru Popovici.

Cultura brâncovenească sau personalitatea lui Dimitrie Cantemir, îmbinate cu lupta împotriva asupririi otomane în perioada domniilor fanariote, sunt evocate în două lucrări: drama eroică populară – *Haiducii* – spectacol de balet de Hilda Jerea (a cărui acţiune se desfăşoară în Oltenia la sfârşitul secolului al XVIII-lea) şi drama muzicală *Pană Lesnea Rusalim* de Paul Constantinescu (în care contextul istoric de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea este din zona Munteniei).

Lupta haiducilor, prezentă şi în balada coregrafică *Iancu Jianu* de Mircea Chiriac, schiţează un tablou al epocii premergătoare marilor mişcări conduse de Tudor Vladimirescu. Tabloul acesta al epocii primei jumătăţi a secolului al XIX-lea îl regăsim, cu nuanţe de frescă a timpului, în opera *Kera Duduca* de Mansi Barberis, inspirată din romanul lui Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi şi noi*.

Momentul Revoluţiei de la 1848 îşi află o deosebit de elocventă prezentare, cuprinzătoare în ansamblul de idei, în opera *Bălcescu* de Cornel Trăilescu. Ideile generaţiei paşoptiste, de la dreptatea socială la necesitatea unirii românilor din cele trei principate (prilej cu care apare şi figura centrală de luptător a lui Avram Iancu), contribuie la conturarea în operă a portretului de cărturar luminat.

Cucerirea Independenţei, prezentă şi în variate ipostaze simfonice, reprezintă un alt moment de răscruce în istoria românilor. În spectacolul *Vremuri de vitejie*, Teodor Bratu abordează o formă ce reuneşte oratoriul cu opera, în care efectele dramatice ţin de montajul muzical coral, vocal şi coregrafic[262].

Pornind de la simbolistica evenimentelor evocate, lucrarea lui George Grigoriu, *Eternele iubiri*, reprezintă în mare măsură o încercare similară destinată genului mai accesibil al operetei. În schimb, partitura operei lui Cornel Trăilescu, *Dragoste şi jertfă*, se situează mai aproape de tradiţia genului. Apropiindu-se de ideea poemului muzical-dramatic, opera într-un act, *Peneş-Curcanul* de Emil Lerescu utilizează aceeaşi tematică istorică. Dar nu putem considera că prin aceasta au fost epuizate toate posibilităţile teatrului muzical pornind de la ideea luptei pentru independenţă. Este plauzibilă în acest sens explicaţia abordării prioritare a evenimentelor din perioada următoare, mult

[261] Lucrarea muzicală ce abordează această temă şi se bucură şi astăzi de mare succes este Suita simfonică *Mihai Viteazul* de Tiberiu Olah (muzica filmului regizat de Sergiu Nicolaescu).

[262] *Ce vrea să zică balet românesc? O artă coregrafică, făurită de dansatori români pe muzică scrisă de compozitori români, pe subiecte din viaţa românească, pe mişcări şi ritmuri scoase din jocurile caracteristice, populare româneşti. Jocurile noastre atât de felurite, atât de bogate, atât de plastice, încât un maestru de balet isteţ le va putea cu uşurinţă stiliza şi adapta în cadrul unui spectacol de balet propriu-zis. Pasul românesc trebuie să devină cât de curând o realitate, care se va impune negreşit în arta coregrafică, cel puţin tot atât cât s-au impus pasul rusesc sau cel spaniol... Haideţi, doamnelor şi domnilor, maeştri de balet! Puneţi niţică muncă, oleacă de imaginaţie, o ţârâ de fantezie şi mult bun gust artistic şi zămisliţi, cu un ceas mai devreme, fermecătorul balet românesc. Cfr.* Cotidianul *Timpul*, iunie 1937, *apud*: Grigore Constantinescu, *O istorie a muzicii în paşi de dans*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 2011, p. 234.

Scanned with OKEN Scanner

mai apropiată de contemporaneitate şi solicitată intens de compozitori. Astfel, cronica muzicală a evenimentelor secolului XX este elocventă. Evenimentele tragice de la 1907 constituie subiectul dramei muzicale *Răscoala* de Gheorghe Dumitrescu, după romanul omonim al lui Liviu Rebreanu. Eroii care s-au jertfit în anii primului Război Mondial, apar ca personaje principale în opera lui Emil Lerescu, *Ecaterina Teodoroiu*. Perioada interbelică, extrem de bogată în contraste şi conflicte dramatice continuă drumul epopeii naţionale prin poemul coregrafic *Văpaia* de Mircea Chiriac, opera *Trandafirii Doftanei* de Norbert Petri, baletul *Întâlniri în beznă* de Erwin Jungler ş.a.

Cuprinderea tematică a istoriei din creaţia muzicală este destul de restrânsă, majoritatea compozitorilor oprindu-se (excepţie făcând Gheorghe Dumitrescu) doar la un eveniment considerat semnificativ, fără a urmări în perspectivă consecinţele dinamicii sociale, dincolo de epoca sugerată. Un singur exemplu de operă frescă, *Trepte ale istoriei* de Mihai Moldovan, evocă figuri simbol în istoria românilor, de la Decebal, Ştefan ce Mare, Mihai Viteazul, Horia şi Tudor Vladimirescu la evenimentele din 1907 şi 1944.

Tematica teatrului muzical românesc cuprinde aproape toate sferele de manifestare a spiritului naţional, dar cea mai des abordată sursă de inspiraţie rămâne istoria naţională constituind, aşa cum scria Gheorghe Dumitrescu[263], *Epopeea naţională a istoriei neamul nostru.*

Recomandările pentru audiţie muzicală acoperă tematica diversă a spectacolului dramatic, de la **dramaturgia lui Caragiale** (Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu, Anatol Vieru, Leonard Dumitriu, Adrian Iorgulescu s.a.) sau Marin Sorescu (Anatol Vieru – *Iona*) la **dramaturgia universală** (Pascal Bentoiu – *Hamlet*, după drama lui Shakespeare; Cornel Ţăranu – *Secretul lui Don Giovanni*, după drama lui Deak Tamas; *Amorul doctor*, după comedia lui Molière; Leonard Dumitriu – *Îmblânzirea scorpiei*, după comedia lui Shakespeare), de la **mitologia antică** (George Enescu – *Oedip*, după tragediile lui Sofocle, Pascal Bentoiu – *Jertfirea Ifigeniei*, după tragedia lui Euripide; Aurel Stroe – *Pacea*, după drama lui Aristofan; *Orestia II*, după tragedia lui Eschil; *De Ptolemeo*, pe un text poetic al lui Nichita Stănescu; Liviu Glodeanu – *Ulisse*, după drama lui Homer) la **tematica populară românească** (Carmen Petra Basacopol – *Mioriţa*, balet; Corneliu Dan Georgescu – *Model mioritic*, operă – balet) şi, nu în ultimul rând, **creaţia inspirată din literatura pentru copii** (Teodor Bratu – *Punguţa cu doi bani*, operă comică pentru copii inspirată din Creangă; Ştefan Niculescu – *Cartea cu Apolodor*, inspirată din lucrarea lui Gellu Naum; Sabin Păutza – *Poveste de dragoste*, comedie muzicală; Vasile Ijac – *Ivan Turbincă*, pantomimă după Ion Creangă; Liviu Comes – *Scufiţa roşie*, balet în 3 acte pentru ansamblu coregrafic de copii şi pian; Alfred Mendelsohn – *Harap-Alb*, spectacol de balet; Viorel Doboş – *Păcală*, spectacol de balet în 4 acte; Mihai Moldovan – *Micul Prinţ* după povestirea lui Antoine de Saint Exubery; Laurenţiu

[263] Gheorghe Dumitrescu, *Specificul naţional, condiţie a universalităţii artei*, Revista *Muzica*, Bucureşti, Editura Muzicală, nr. 3, 1966, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

Profeta – *Prinț și cerșetor*, după Mark Twain; Liana Alexandra – *Crăiasa zăpezilor* după basmul lui Hans Christian Andersen etc.).

CONSTANTINESCU, Paul (1909 - 1963)

O noapte furtunoasă (1934, revizuită - 1950), operă comică în 2 acte pe libretul compozitorului după drama lui Ion Luca Caragiale, premiera București, 1935, revizuită 1951. București, Editura Muzicală, 1958 (înregistrare ECE 0276, opera integrală);

ENESCU, George (1881 - 1955)

Oedip, op. 23 (1931), tragedie lirică în 4 acte, libret de Edmond Fleg, în românește de Emanoil Ciomac, premiera Paris, 13 martie 1936, premiera în limba română, București, 1958. Paris, Edit. Salabert, 1934 (reducție pentru voce și pian), București, Editura Muzicală, 1964 (partitura generală de orchestră în facsimil) (înregistrare ECE 0160 S – 0163 S; EDC 269 / 270 / 271).

JORA, Mihail (1891 - 1971)

La piață, op. 10 (1928), tablou coregrafic, libret de Mihail Jora și Esmée Gafencu, premiera București, 1932. București, Editura Muzicală, 1958 (înregistrare ECE 0380; STM-ECE 0727 – suite simfonice);

Demoazela Mărițța, op. 19 (1940), balet în 3 tablouri, libret de Apriliana Medianu, premiera București, 1942. București, Editura Muzicală, 1967 (înregistrare ECE 0627);

Când strugurii se coc, op. 35 (1953), balet în 3 tablouri, libret de Sandu Eliad, Petre Bodeuț și Oleg Danovski, premiera București, 1953. București, Editura Muzicală, 1965 (înregistrare ECE 044);

Întoarcerea din adâncuri, op. 39 (1959), balet în 3 acte, libretul de Mariana Dumitrescu, premiera București, 1965. București, Editura Muzicală, 1965 (înregistrare ECD 1053; U.R.S.S. – DO 16583/84, 1965 – suite simfonice);

Universul tematic atât de cuprinzător a impus abordarea tuturor genurilor, cu excepția operei. Jora este considerat *creator al prototipului baletului și al liedului românesc modern.* [...] *În ceea ce privește accesibilitatea discursului său muzical, acesta este în funcție de gen și tematică, mergând de la o claritate ostentativă, ca în baletul* Demoazela Mărițța *(1940), până la încifrări ce solicită un auditor mai avizat, ca în baletul* Întoarcerea din adâncuri *(1959).* [...] *Predominant este spiritul realist, care îi solicită multe momente de înverșunată satiră. În baletul* La piață, [...] *se folosește de unele citate curente în domeniul dansului și ale repertoriului liric citadin. Învesmântându-le într-o orchestrație acidulată, chiar cu unele violențe, redă chipurile personajelor cu causticitate, dar manifestă și momente de compasiune pentru anumiți eroi în suferință. Ridiculizează fără reticențe pe plutonierul major și pe logodnica sa, descrie cu oarecare clemență*

Scanned with OKEN Scanner

personajul ţigăncii Chiva şi este de-a dreptul neiertător cu beţivul, care iese spre zorii zilei din cârciumă, însoţit de lăutari. Ţărănimea este redată cu vigoare, astfel că în balet avem de a face cu o frescă socială, surprinsă muzical de maestrul necontestat al muzicii coregrafice.

În desfăşurarea acţiunii baletului Demoazela Măriuţa *(include* Marseillaise *şi imnul Deşteaptă-te, Române), care se petrece în timpul Revoluţiei de la 1848, tineretul este zugrăvit cu simpatie, ca şi personajul principal Măriuţa, căreia nu-i este însă iertată încercarea de-a pătrunde* în lumea mare. [...]

Baletul Când strugurii se coc *este conceput integral în limbaj folcloric, ca un fel de aliniere a autorului la linia estetică oficială.* [...] *Pe un libret de Mariana Dumitrescu scrie baletul* Întoarcerea din adâncuri, *în care imaginile fantastice se sudează perfect cu vibraţia autentică a sufletului uman. Libretul situează acţiunea într-un sat de pescari, locul unde o povestire fantastică reînnoadă cele petrecute cândva în acel sat.*

În istoria muzicii româneşti, Jora se situează printre acei compozitori care *au dat prototipuri de gen şi care şi-au spus un cuvânt hotărâtor în limbajul muzical, făcând să dispară divergenţa dintre universalişti şi naţionalişti prin crearea unui limbaj muzical de sinteză, lăsând fiecărui compozitor posibilitatea de a-şi afirma propriul stil*[264].

VANCEA, Zeno (1900 - 1990)

Priculiciul (1932), balet – pantomimă într-un act, libretul de Zeno Vancea, prima audiţie Suita nr. 1 pentru orchestră, Cluj, 1939; premiera baletului (versiune în colaborare cu Floria Capsali), Bucureşti, 1943; premiera versiunii noi (cu libretul de Oleg Danovski şi Gelu Matei), Bucureşti, 1957. Bucureşti, Editura Muzicală, 1958 şi (*Dans lent* şi *Dansul fetei*) în: Muzica, Bucureşti, Supliment nr. 1, 1958 (înregistrare EDC 49).

Baletul *Priculiciul* este inspirat din legende populare bănăţene care, după vechi superstiţii, acest faun al mitologiei noastre face rău sătenilor având şi putere de deochi. Zeno Vancea ne zugrăveşte aici dragostea dintre frumoasa satului şi un tânăr cioban, dragoste împiedicată de primarul chiabur travestit în pricolici. Pădurarul dezleagă planurile acestuia şi reuşeşte, travestit în urs, să-l facă de râs pe fricosul primar.

Suita baletului *Priculiciul* înlănţuie dansuri pe teme de invenţie proprie, lirice sau groteşti (*Dansul Priculiciului, Dansul fetei, Dansul ursului, Dansul flăcăilor, Dansul peţitorului, Dans de dragoste* şi *Dansul flăcăilor*). Compozitorul foloseşte melosul folcloric, filtrat prin viziune proprie, disonanţe mai aspre, potrivite pentru ilustrarea umorului şi a fantasticului. Foarte preţuită, lucrarea scenică reuşeşte să se menţină în repertoriul românesc coregrafic.

---

[264] George Pascu şi Melania Boţocan, *Carte de istoria muzicii*, vol. II, Iaşi, Editura Vasiliana'98, 2003, pp. 607- 611.

Scanned with OKEN Scanner

VIERU, Anatol (1926 - 1998)

Iona (1976), operă, libretul după tragedia lui Marin Sorescu, prima audiție București, 1976. București, Editura Muzicală, 1980 (înregistrare ST - ECE 01410 – 01411);

Telegrame (1983), minioperă, libretul după Ion. Luca Caragiale;

Temă cu variațiuni (1983), minioperă, libretul după Ion Luca Caragiale, prima audiție 1983;

Personalitate enciclopedică (compozitor, muzicolog, critic muzical, profesor, dirijor) **Anatol Vieru** *apare ca un muzician nonconformist* cu *rigoare matematică în tot ce gândea și scria*[265].

Preocupat de modalismul lui Enescu dar și Bartók, Messiaen, Șostakovici sau Webern (de la care preia unele sugestii seriale), Anatol Vieru creează un sistem modal bazat pe teoria mulțimilor (cu intersecții, reuniuni și moduri complementare specifice matematicii). Astfel, în creația compozitorului apar forme muzicale noi de tipul: *clepsidră*, *sită*, *ecran*, *psalmi* ce se regăsesc în diferite ipostaze (genuri). În spectacolul de operă, sublinia Viorel Cosma[266], Anatol Vieru *recurge la un limbaj incisiv, modern, dramaturgia realizându-se pe vectorii modalismului* (*compozitorul inventează un algoritm de valorificare a* **marilor șiruri modale**), *în care tensiunea interioară atinge puncte culminante. Cuvântul transpus în muzică pare investit cu soluții specifice retoricii limbii române*. Raritatea numerelor tradiționale de operă determină apariția pregnantă a unor arii, arioso sau chiar monodii. Primordialitatea sursei literare, sinteza realizată între cuvânt și cântare (sprechgesang) denotă orientarea spre contraste (comicul și tragicul, ironicul și burlescul, satira și grotescul).

Inspirată din teatrul lui Marin Sorescu (tragicomedie în care predomină teatrul absurdului), opera **Iona** prezintă inevitabile legături cu actualitatea social – politică românească. Iată ce declara Anatol Vieru referitor la conținutul dramaturgic: *Simțeam, ca și atâția alții din jurul meu, nevoia de a mă exprima, de a cuvânta. Cu cât devenea mai mică libertatea cuvântului, cu atât creștea setea de cuvânt. Desigur, cuvântul este în același timp și o muzică pură, un sunet pe care înțelegeam să îl folosesc ca atare. Dar nu se putea renunța la semantica lui. Dimpotrivă, acută era nevoia de a accede la înțelesul cuvintelor. Prețuiesc mult linia instrumentală în folosirea cuvântului.* [...] *În spatele unor replici* (*absurde poate pentru unii oameni din alte părți ale lumii*) *stă un cod al nostru. Noi ne înțelegem dintr-o ocheadă, dintr-un cuvânt, dintr-o aluzie. Limbajul nostru era constrâns esopic. Pe ocolite ne spuneam păsurile, durerile, sentimentul captivității.* [...] *Astăzi, după revoluția din 1989, când libertatea cuvântului a devenit un fapt, când cuvântul a devenit ușor, când mulți vorbesc fără răspundere și numai după aceea gândesc, nu trebuie să uităm că, în acei ani de care vorbim noi aici, ponderea cuvântului, ca și a tăcerii, era mult mai mare*[267].

---

[265] *Cf.* Viorel Cosma, *Muzicieni din România*, vol. IX , București, Editura Muzicală, 2006, p. 230

[266] *Ibidem*, pp. 230-231.

[267] Laura Manolache, *Portret. Anatol Vieru*, Revista *Muzica*, București, Editura Muzicală, nr. 2, 1996, pp. 4-26.

Scanned with OKEN Scanner

Cele trei componente ale spectacolului: imaginea (gravurile lui Mauritius Cornelius Escher) – textul (drama lui Marin Sorescu) – muzica transmit spectatorului mesajul umanist remarcat şi de Sorescu: *Drama lui Iona e în gând, cu balenă cu tot, căreia nu-i poate pipăi marginile. Muzica, mai mult decât scena, poate traduce acest labirint interior* [...] *iată aici cheia pentru a nu privi această operă ca o aventură fără fundament filosofic şi moral ci, dimpotrivă, pentru a ne formula fiecare un drum al lui Iona, trăind în alchimia sonoră creată de Vieru*[268].

Ceea ce arată Escher are o anumită linie de evoluţie a ciclului, ceea ce demonstrează Sorescu are o anumită condiţie psihologică a desfăşurării conflictuale, ceea ce ne face să auzim Vieru parcurge un itinerar propriu, în care funcţia muzicii este pe de o parte exprimare independentă, iar pe de altă parte valorizarea sugestiilor venite de la celelalte două surse inspiratoare.[...] *Forţa lucrării, dincolo de problemele de limbaj, de construcţie, rezidă în expresivitatea cu care artistul a ştiut să transpună mesajul tragediei lui Marin Sorescu. Rezultatul este neîndoios convingător, impresionând prin forţa cu care argumentul literar, ca şi cel plastic la care a apelat compozitorul, primesc o nouă viaţă, preponderent muzicală. Şi în acest sens, la observaţia lui Marin Sorescu, consemnată de programul de sală al primei audiţii, mărturisindu-şi curiozitatea de a afla cum a reuşit Anatol Vieru să-l facă pe Iona să cânte, răspunsul celui care a avut ocazia să cunoască partitura ar fi că nu mai poate gândi la acest erou tragic în afara lumii muzicale în care s-a născut a doua oară, mai bogat*[269].

CONCLUZII

Muzica românească, intrată de mult în circuitul valorilor universale, a cunoscut de-a lungul timpului o evoluţie al cărei aspect caracteristic l-a constituit valorificarea, sub o formă sau alta, a tezaurului creaţiei noastre populare. *Comorile sufletului nostru popular – Miorița, baladele, colindele, doinele etc. - unice prin elevaţia lor filozofică şi omenească, poartă pecetea originalităţii şi unităţii organice pe care se structurează întreaga diversitate de creaţii; ca expresie a acestei uimitoare organicităţi şi unităţi fundamentale, marile opere ale spiritului creator cultivă continuu şi în mod firesc vocaţia sensului perfecţiunii*[270].

Paralel cu diversificarea şi rafinarea tehnicilor componistice de filiaţie modală, respectiv modal – folclorică, asistăm la o cuprindere largă a genurilor şi formelor muzicale precum şi la o amplă deschidere către toate structurile de ansamblu. Dincolo de unele excese ideologizate, fenomenul muzical românesc circumscrie autentice valenţe artistice şi estetice, consecinţele cele

[268] Laura Manolache , *op. cit.*, pp. 4-26.
[269] Grigore Constantinescu, *Opera* Iona *de Anatol Vieru,* Revista *Muzica*, Bucureşti, Editura Muzicală, nr. 12, 1978, p. 8.
[270] Vasile Donose, *Muzica, dimensiune specifică a culturii româneşti contemporane*, în: *Studii de muzicologie*, vol. XX, Bucureşti, Editura Muzicală, 1987, p. 27.

Scanned with OKEN Scanner

mai importante şi mai profitabile pe termen lung fiind legate de **valorificarea patrimoniului muzical tradiţional**.

Astfel, revirimentul spectaculos pe care îl dobândeşte creaţia muzicală românească este imens. Acesta a fost şi motivul pentru care selecţia de lucrări recomandate vine în întâmpinarea profesorului de educaţie muzicală / artistică prin implicarea mijloacelor moderne de exprimare ce solicită dimensiunea ludică a auditoriului şi **promovează valorile europene**.

Demersul acesta îşi poate împlini menirea doar în măsura în care se va concretiza practic scopul principal şi motivaţia care a stat la baza opţiunii noastre pentru un astfel de subiect: necesitatea stringentă a revigorării activităţii de învăţare prin audiţii muzicale din creaţia componistică românească, de valoare universală. Fără să fie doar o pledoarie pentru cunoaşterea unor creaţii muzicale de certă valoare, dorim ca această lucrare să reprezinte o deschidere către prospectarea unor noi zone de interes artistic, în special muzical, care ar putea contribui la **împlinirea deziderateloreducaţionale contemporane**.

Muzica este o artă ce poate exprima cu mare plasticitate
ideile nobile ale omului contemporan.
Tudor Jarda

BIBLIOGRAFIE

CONSTANTINESCU, Grigore – *Splendorile operei*, Dicţionar de teatru liric, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, ediţia a III-a, 2008

FIRCA, Clemansa Liliana – *Modernitate şi avangardă în muzica ante- şi interbelică a secolului XX* (1900-1940), Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, colecţia *Istoriile secolului XX*, 2002

HOFFMAN, Alfred – *Pentru o calitate înaltă a spectacolului de operă romanescă*, Revista *Muzica*, Bucureşti, Editura Muzicală, nr. 8, 1980, p. 5

MUNTEANU, Gabriela – *Didactica educaţiei muzicale*, Bucureşti, Editura Fundaţiei *România de mâine*, 2005

RUSU, Gabriela – *Valori ale creaţiei componistice româneşti. Ghid de audiţie muzicală*, lucrare de grad didactic I, Iaşi, Universitatea de Arte *George Enescu*, 2008

SANDU - DEDIU, Valentina – *Muzica românească între 1944 - 2000*, Bucureşti, Editura Muzicală, 2002

SARCHIZOV, Sergiu – *Pledoarie pentru spectacolul de operă românească*, Revista *Muzica*, Bucureşti, Editura Muzicală, nr. 8, 1980, p. 8

STAICOVICI, Ianca – *Epoca traco-dacă reflectată în creaţia românească de operă*, Revista *Muzica*, Bucureşti, Editura Muzicală, nr. 8, 1980, p. 24

Scanned with OKEN Scanner

RICHARD STRAUSS – *DON JUAN*

Profesor **Corneliu Solovăstru**
Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă,* Iași

Dacă ne propunem un periplu în istoria muzicii secolelor XIX și XX și raliindu-ne ideilor marelui scriitor francez Romain Rolland, care spunea că opera lui Richard Strauss este *ultimul mare eveniment în muzică*[271], putem spune pe drept cuvânt că, personalitatea marelui compozitor german este înscrisă cu litere de aur în patrimoniul universal al artei.

Richard Strauss se naște la 11 iunie 1864 la München într-o familie de muzicieni și demonstrează încă din copilărie reale aptitudini muzicale. Primul profesor i-a fost tatăl său, apoi urmează școala de compozitori, dobândind o vastă pregătire la pian, vioară, teorie, armonie și orchestrație. Devine încă de la 17 ani o personalitate recunoscută în domeniul muzicii, despre care dirijorul Hans von Büllow declara că este *de departe cea mai izbitoare personalitate după Brahms*. Richard Strauss i-a urmat, de altfel, ca dirijor lui Büllow, la conducerea orchestrei din Miningen, apoi la Berlin, München și Viena.

Exegeții operei și vieții lui Richard Strauss au evidențiat faptul că orchestra a fost mediul său natural, iar creația sa, în totalitate, este cea a unui talent de excepție, a unui erudit magician al sunetelor.

Opera lui Richard Strauss este foarte variată ca forme și stiluri: poeme simfonice (*Don Juan*, *Moarte și transfigurație*, *Till Eulenspiegel*, *Don Quichotte*, *Așa grăit-a Zarathustra*, *Viață de erou*), între simfonii amintim (*Simfonia Alpilor* și *Domestica*). Activitatea sa de creație se îndreaptă în secolul XX spre *operă*, Richard Strauss realizând lucrări remarcabile ce au constituit și constituie piese deosebite ale repertoriilor celor mai mari teatre lirice din lume (*Salomeea*, *Cavalerul rozelor*, *Electra*, *Ariadna la Naxos*, *Femeia fără umbră*, *Arabela*), dar și muzică de balet (*Legenda lui Iosif* și *Frica*).

---

[271] Ernst Krause, *Richard Strauss. Personalitatea și opera*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1965, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

Richard Strauss a avut o influenţă hotărâtoare în dezvoltarea poemului simfonic, el afirmându-se cu pregnanţă în acest gen muzical. Poemul simfonic *Don Juan* este o expresie clară a programatismului, valoarea lui fiind în primul rând susţinută de alegerea subiectului, dar şi de muzica propriu-zisă. În sprijinul acestei idei, voi adăuga propriile cuvinte ale lui Richard Strauss din anul 1929: *Muzica cu program va fi numai atunci posibilă şi se va înălţa doar atunci la o valoare artistică reală, când făuritorul ei va fi înainte de toate un muzician înzestrat cu fantezie şi măiestrie.*

Richard Strauss a fost atras de personajul arhetipal al lui Don Juan. În cultura europeană, mitul lui Don Juan – seducătorul – este considerat drept unul esenţial, o adevărată tradiţie a liricii erotice, pornind de la cântecele trubadurilor şi truverilor Evului Mediu, ajungând până în epoca renascentistă, post renascentistă şi cea a barocului.

Personajul Don Juan – Don Giovanni a fost creat ca o formă de frondă socială – fie că ne referim la *El burlador de Sevilla* a lui Tirso de Molina la sfârşitul secolului al XV-lea, la personajul lui Molière şi, apoi, în secolul XVIII, la celebrul *Don Giovanni* a lui Mozart.

Pe Richard Strauss l-au inspirat versurile lui Nicolaus Lenau, poetul dragostei nefericite, al suferinţelor, dar în viziunea sa, poemul simfonic *Don Juan* glorifică dragostea fericită, iubirea, dragostea de viaţă.

Demn continuator al curentului *Sturm und Drang* în muzică, Richard Strauss a vrut şi a reuşit pe deplin să exprime forţa vieţii şi a dragostei, realizând un poem simfonic în care se oglindeşte o întreagă epocă. Compozitorul a ales din poemul lui Lenau trei fragmente, ca în programul concertelor Filarmonicii din Berlin să fie citate numai anumite versuri, dar fără analiză tematică.

Personajul lui Lenau este stăpânit de o puternică sete de dragoste, dar poetul îi opune dorinţei sale nestăpânite ordinea socială. Eroul lui Richard Strauss nu este o copie muzicală a senzualului Don Juan din opera lui Mozart. El trăieşte intens fiecare moment al vieţii, se bucură de pasiuni noi, Richard Strauss cu genialitatea sa găseşte pentru poemul său simfonic un limbaj sonor luminos, optimist, încercând să elimine elementele pur descriptive, insistând pe unirea acestora cu formulele muzicale. Criticii şi istoricii muzicali consideră poemul simfonic *Don Juan*, conceput ca formă după schema de sonată, ca cel mai realizat a lui Richard Strauss.

Poemul simfonic Don Juan este alcătuit din opt părţi:

1 – *Introducere şi Don Juan;*

2 – *Contesa;*

3 – *Don Juan 1;*

4 – *Anna;*

5 – *Don Juan 2;*

Scanned with OKEN Scanner

6 – *Carnaval;*

7 – *Don Juan 3;*

8 – *Moarte.*

Introducerea în E – Mi major;

Don Juan – G – Sol major, E – Mi major, C – Do major, C#m – do# minor;

Respingere-Refuz – G# – Sol# major;

Tranziție

Contesa – B – Si major, A – La major, C#m – do# minor;

Respingere – Refuz – Em – mi minor;

Don Juan 1 – C – Do major, Eb – Mib major;

Anna – Gm – sol minor, G – Sol major;

Respingere-Refuz

Tranziție

Don Juan 2 – C – Do major;

Carnaval – D – Re major, G – Sol major, C#m – do# minor, A – La major, Dm – re minor;

Tranziție

Don Juan 3 – E – Mi major, C#m – do# minor, E - Mi major, C – Do major, F – Fa major;

Tranziție – E – Mi major;

Moarte – E – mi minor.

Richard Strauss a rămas în istoria muzicii ca o personalitate marcantă. A revoluționat orchestra, mărind fiecare compartiment, dând importanță suflătorilor (vezi începutul poemului simfonic *Așa grăit-a Zarathustra*). A compus aproape toate genurile mari: simfonii, balete, poeme simfonice, opere. El se înscrie în linia marilor compozitori romantici.

Ultima sa compoziție, la 80 de ani, a fost prelucrarea valsului din opera *Cavalerul rozelor*, unirea lui cu uvertura, creând astfel o lucrare pentru orchestră mare.

Ca inovație, Richard Strauss a mai compus lieduri cu acompaniament de orchestră pe versuri de Eichendorff și Herman Hesse. S-a stins din viață toamna, la 8 septembrie 1949. Ultimele cuvinte ale sale sunt dintr-un lied a lui Hesse, ca un fel de testament:

În dorința lui de liniște,

El închide încet, încet

Ochii săi mari și obosiți de anevoiosul drum al vieții[272].

[272] Ernst Krause, *op. cit.*, p. 469.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

CONSTANTINESCU, Grigore, Irina BOGA – *O călătorie prin istoria muzicii*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 2004.

DRIMBA, Ovidiu – *Istoria literaturii universale*, vol. 2, Bucureşti, Editura Saeculum, 2008

ILIUȚ, Vasile – *O carte a stilurilor muzicale*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1997

KRAUSE, Ernst – *Richard Strauss – personalitatea şi opera*, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1965

PASCU, George, Melania BOȚOCAN – *Popasuri în istoria muzicii*, Iaşi, Editura Spiru Haret, 1995

SCHONBERG, Harold – *Viețile marilor compozitori*, Bucureşti, Editura Lider, 1997

*** *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York, Oxford University Press, 2001

*** *Dicționar de termeni muzicali*, coordonator Zeno Vancea, Bucureşti, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, 1984

Scanned with OKEN Scanner

ARTA COREGRAFICĂ
DE LA APARIȚII PÂNĂ ÎN ZILELE NOASTRE

Profesor drd. **Cristina Todi**
Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă,* Iași

Scanned with OKEN Scanner

I. Originile dansului

ansul a reflectat întotdeauna mersul spiritual al societății și evoluția sa culturală. Născut din ritualuri păgâne sau laice, genul spectacular s-a dezvoltat în Antichitatea elenă, în epoca de mare înflorire a secolelor VI-IV Î.Hr, când sunetul, cuvântul și mișcarea se contopeau, supunându-se legilor ritmicii, ale tactului și tempo-ului. Între mijloacele de expresie ale Antichității regăsim așadar originile baletului, ale teatrului dramatic și muzical.

Încercările succesive de a reînvia spectacolul grec reflectă însăși tendința de raportare la o perioadă cultural-istorică de apogeu. Chiar și astăzi, există certitudinea că anticii greci cultivau atât teatrul cult, reprezentat de tragedie, comedie și drama satirică, precum și teatrul ambulant, din care își extrag originile formele populare ale genurilor dramatice din Evul Mediu și Renaștere.

Tatiana Oltean menționează că *Friedrich Nietzsche confirmă în* Nașterea tragediei *că arta dionisiacă, fenomen spiritual irepetabil, născut în epoca de aur a tragediei grecești și a filosofiei presocratice, îndepărtează, în primul rând, din universul simbolic vorbirea ca transparență spirituală a discontinuității fenomenale și mersul ca dezvoltare rudimentară a staticii individuale.* Nietzsche anunță astfel principiul a ceea ce, peste mai bine de un veac, se va numi *teatru-dans*[273].

Apariția genului poetic *ditiramb*[274] a influențat nașterea tragediei antice grecești, dialogurile celor două coruri de corifei acompaniate de elemente coregrafice fiind baza primei formule a spectacolului tragic, *tragedia corală ditirambică*[275].

---

[273] Gina Șerbănescu – *Dansul contemporan-Sensuri ale corpului,* Fundația Culturală *Camil Petrescu*, Revista *Teatrul azi* (supliment), București, 2007, p. 61, apud Tatiana Oltean, *Atelier Muzical – Coregrafic*, Media Muzica, Cluj-Napoca, 2006, p. 43.

[274] Primele structuri ale ditirambilor erau improvizate, textul fiind în proză, iar poetizarea lor a determinat reformularea acestora în grupuri de versuri coerente și simetrice, după structura tetrametrului trohaic, ce va fi înlocuit în tragedie cu trimetrul iambic, cf., Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal,* vol.I., București, Editura Meridiane, 1971, p. 37.

[275] Friedrich Nietzsche, Nașterea tragediei, vol. *De la Apollo la Faust*, Editura Meridiane, București,1978, p. 216.

Boileau ne descrie acest fenomen astfel: *Stângace, tragedia, greoaie şi vulgară, Născutu-s-a din cântul şi dansul de la țară*[276].

Thespis şi elevul său Phrynicos sunt socotiți primii autori antici greci, celui din urmă atribuindu-i-se meritul invenției tetrametrului trohaic şi distribuția în spectacolul de tragedie a rolului feminin, iar primului, introducerea dialogului[277].

Prin adăugarea celui de-al doilea actor de către Eschil, apoi a celui de-al treilea, odată cu tragediile lui Sofocle[278], se intensifică subiectele, apar decorurile adaptate subiectului, simbolistica gestuală este exploatată, identificându-se astfel caracterul sincretic al actului artistic.

Dionysos aduce elanul mistic către exterior, entuziasmul şi delirul sacru înfățişat de Euripide, care a împlinit din punct de vedere tehnic şi expresiv tragedia greacă, prin invenția *Deus ex machina*[279] şi introducerea prologului[280], aducând în spectacol *divertisment, incursiune în fabulos, în melodramatic, în gluma facilă*[281]. În cea mai veche capodoperă ce s-a păstrat din dramaturgia sa, *Alkestis,* considerată „cea dintâi piesă modernă"[282], Admetos se adresează corului cu îndemnul *Poruncă dau cetății şi întregii țări: să fie celebrat prin cântece şi dansuri sfârşitul norocos al celor întâmplate*[283].

În *Poetica* sa, Aristotel ne descrie sugestiv structura coregrafică adoptată de antici în capodoperele lor astfel: *arta dănțuitorilor, numai ritmul fără melodie: căci şi aceştia, cu ritmuri turnate în atitudini, imită caractere, patimi, fapte*[284], elementul mimetic al dansului fiind cristalizat în epocile care vor urma.

Fiecare epocă s-a raportat ulterior într-un anume fel la moştenirea lăsată de Grecia Antică - ştiințifică, filozofică sau culturală, preluând spectacole care au legitimat actul artistic[285].

---

[276] Boileau, *Arta poetică*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1957, p. 55.

[277] În acest sens, Friederich Nietzsche vede în dans întruchiparea ideală a dialogului: *dialogul este imaginea însăşi a elinului, a cărui natură se dezvăluie în dans, pentru că în dans cea mai mare putere rămâne potențială şi se trădează numai prin mlădierea şi bogăția mişcărilor*, Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 216.

[278] La Sofocle, *baza dionisiacă a tragediei începe să se sfărâme. El nu mai îndrăzneşte să încredințeze corului efectele cele mai zguduitoare, ci îi restrânge sfera în aşa măsură, încât corul apare acum ca fiind aproape coordonat actorilor, ca şi cum ar fi transportat din orchestră pe scenă; astfel, caracterul lui este complet anihilat [...] este primul pas spre nimicirea corului, nimicire ale cărei faze se succed cu înspăimântătoare repeziciune în dramele lui Euripide şi Agathon şi în comedia nouă. Dialectica optimistă goneşte muzica din tragedie cu biciul silogismelor ei, cf.* Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 243.

[279] Un complex de mecanisme ce cuprindea utilaje precum *theologheîon* (platformă rotativă ce ieşea din podeaua scenei), distegia (practicabil de o formă neprecizată, ce sugera o scară sau un acoperiş), *bronteîon* (dispozitiv ce producea efectul tunetului), *kéraunoskopeîon* (dispozitiv utilizat pentru imitarea fulgerului), *charónioi klimakes* (scară ce permitea apariția personajelor ce întruchipau morții pe scenă), *anapiésmata* (trape ce facilitau apariția eroică în luptă a personajelor). Cf. Vito Pandolfi, *op. cit.*, p. 47.

[280] Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 235.

[281] Vito Pandolfi, *op. cit.*, p.104.

[282] Euripide - *Teatru complet*, Traducere, prefață, note şi comentarii de Alexandru Miran, Chişinău, Editura Gunivas-Arc, 2005, p. 36.

[283] *Idem*, p. 91.

[284] Aristotel, *Poetica*, Editura de Stat, Bucureşti, 1951, p. 53.

[285] George D. Hurmuziadis, *Cultura Greciei Antică – Bizantină – modernă*, Bucureşti, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, 1979, p. 51.

Scanned with OKEN Scanner

II. Profesionalizarea dansului

Renaşterea a descoperit valorile inepuizabile ale moştenirii greceşti, având intenţia explicită de a pune bazele unui spectacol complex, sincretic, care să readucă sau măcar să constituie o alternativă la tragedia antică[286].

Odată cu apariţia aristocraţiei şi a curţilor princiare, se dezvoltă o nouă profesie, cea de maestru de dans. Acestora se datorează primele încercări de teoretizare a paşilor şi atitudinilor din repertoriul dansurilor mondene ale vremii. Volumul *L'Orchésographie*, apărut în anul 1588 şi redactat de părintele Thoinot Arbeau, este primul manual ce deschide orizonturile poeţilor Pleiadei, reuniţi în *Academia de muzică şi poezie* înfiinţată în 1571. În opinia acestora, muzica, teatrul, dansul, declamaţia şi literatura trebuiau să-şi unească destinele pentru a da naştere unei noi forme de spectacol: *teatrul total*[287].

O încercare timidă a spectacolului teatral total rămâne în istorie *Baletul comic al reginei*, creat pe 15 octombrie 1581 de Balthazar de Beaujoyeulx[288]. Acesta a fost prezentat cu prilejul mariajului Ducelui de Joyeuse la cererea reginei-mamă, Caterina de Medici şi a Regelui Henric al II-lea, acţiunea spectacolului fiind inspirată din *Odiseea* lui Homer.

Deşi unii cronicari susţin că apariţia spectacolului dansant teatralizat se datorează exclusiv Caterinei de Medici, constatăm că evenimentele mondene erau marcate de baletele de curte, fiind susţinute de întreaga pleiadă aristocratică. Ele au avut un asemenea succes în epocă, încât unii cronicari susţin că în decursul câtorva decenii, au fost create peste o mie de astfel de reprezentaţii, fiind cunoscută contribuţia acestora la prestigiul Coroanei, la imaginea copleşitoare de bogăţie şi măreţie pe care o degajau[289].

Baletul de curte atinge apogeul într-o conjunctură frământată din punct de vedere social-politic, punându-şi amprenta asupra libertăţii imaginative, a mişcărilor elaborate ce dezvoltau virtuozitatea interpretativă, având drept consecinţă excesul, manierismul, preţiozitatea, ce ne conduc la premisele apariţiei dansului baroc.

Epoca barocă a fost cea care a experimentat o multitudine de genuri sincretice, care au evoluat de-a lungul secolelor până în prezent, păstrând totodată particularităţile fundamentale ale teatrului antic greco-roman[290].

---

[286] Apariţia unui compartiment coral cu rol de comentator al acţiunii şi, de altfel, întreaga raportare a spectacolului renascentist la modelul grec de spectacol, se datorează în mare parte descoperirii, în 1428, în *Codex Ursianus*, a comediilor lui Plaut, care au fost traduse în italiană şi jucate în oraşele italiene şi în special la Roma.Cf. Tilde Urseanu, Ion Ianegic, Liviu Ionescu, *Istoria baletului*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1967, p. 37.

[287] Carmen Stanciu, *Teatru Dans*, Bucureşti, U.N.A.T.C. PRESS, 2006, p .8.

[288] Pe numele său real Baltazarini di Belgioioso, violonist italian din Piemont.

[289] http://www.scribd.com/doc/52246496/3-baletele-de-curte-I, p. 1.

[290] Pentru punerea în scenă a unor asemenea producţii sincretice, se cheltuiau sume imense, se confecţionau decoruri şi costume de un lux orbitor, ilustrând astfel puterea şi bogăţia casei regale. Cf. Susan Au, *Ballet and Modern Dance*, London, Editura Thames and Hudson Ltd., 1991, p. 12.

Scanned with OKEN Scanner

Subiectele eroico-mitologice, caracteristice genului Ballet comique, sunt înlocuite treptat cu frivolele satire şi mascherate, mai puţin riguroase din punct de vedere stilistic, contaminând însă clasa socială mijlocie prin abordarea temelor vulgare şi uneori licenţioase. Sub aceste premise se dezvoltă a *doua fază a Baletului de Curte, lipsit de pregătirea fastuoasă şi rigidă ce presupunea reprezentaţia unui balet comic*[291]. Astfel se naşte *le ballet masquerade*, ce se deosebeşte de genul precedent prin spectacole oferite în spaţii restrânse şi cu un număr redus de participanţi. Subiectele sunt deseori burleşti, printre care amintim doar pe cele mai reprezentative: *Le ballet d'aveugles et des bouteilles* (1604), *Le ballet d'usuriers* (1605), la *Masquerade de la foire Saint-Germain* (1606) şi *Le ballet des échecs* (1607), cel din urmă simbolizând o partidă de şah[292].

Masquerade-le erau elaborate cu o mare austeritate, nefiind lipsite de rigorile artistice impuse de experţii profesionişti. Se diferenţiau, totuşi, de genul comic, prin ampla libertate de acţiune oferită executanţilor actului artistic. Ele deschid orizonturile commediei dell'arte căreia i s-a ataşat „dimensiunea boemă, de lirism tragic, de naivitate copilărească, *pantomima albă*,[293] pe care a desăvârşit-o Marcel Marceau[294] încă din anii 1947.

Prin tragica moarte a lui Henric al IV-lea, viaţa artistică şi modernă a capitalei franceze este îngenuncheată. Baletul de Curte intră astfel într-o altă etapă a evoluţiei sale. Maria de Medici, a doua soţie a lui Henric al IV-lea, îl însărcinează pe favoritul său, italianul Concino Concini, să rafineze jocurile ce îi reaminteau de modernitatea franceză, ajustând evenimentele organizate la curte.

O altă etapă a Baletului de Curte, impregnată de noi iniţiative artistice, este marcată de mariajul Annei de Austria, fiica lui Filippo al III-lea al Spaniei, cu Ludovic al XIII-lea. Rămasă în istorie ca una dintre cele mai fastuoase şi elegante evenimente mondene ale Europei, ceremonia nupţială din 18 octombrie 1615, este finalizată cu reprezentarea baletului *Triumful Minervei*, unde însăşi regina era protagonistă[295].

Naşterea operei în Italia diminuează interesul publicului pentru *masquerade*, ce însufleţesc din ce în ce mai rar atmosfera serbărilor aristocratice. Se creează astfel spaţiul reapariţiei unui nou

---

[291] Aldo Masella, *Storia della Danza*, t.n. IV-a Edizione tutto Danza, Novara, 2008, p. 53.
[292] *Ibidem*.
[293] Oltiţa Cîntec, *Hermeneutici teatrale*, Bucureşti, Editura Niculescu, 2010, p. 161.
[294] Alături de compania lui Jean-Louis Barrault a cunoscut succesul care l-a consacrat definitiv încă din anii 1947, fapt ce l-a determinat să înfiinţeze în anul 1978, Şcoala Internaţională de Mimodramă din Paris *Arta lui Marceau este strâns legată de aceea a dansului. Din punctul său de vedere, în mimodrame simţul corpului e chiar mai necesar decât în dans, unde o contracţie de muşchi ratată sau întârziată nu are efectele pe care o asemenea ezitare le produce în mimodramă. Dansul l-a şi inclus, ca disciplină obligatorie, în programa de studiu de la şcoala sa de mimi, alături de tehnica Marceau tehnica Decroux, actorie, balet, dans modern, acrobaţii şi scrimă. Diferenţa dintre dans şi pantomimă constă în faptul că «arta dansului este arta mişcării, în timp ce arta mimului este arta atitudinii». Vocabularul pe care l-a creat şi l-a impus Marcel Marceau este rezultatul unui amestec, în proporţii numai de el ştiute, de artă gestuală, dans clasic, dans modern şi circ, cf.* Oltiţa Cîntec, *op. cit.*, p. 162.
[295] Autorul subiectului a fost François de Malhérbe, care susţinea o campanie serioasă contra pedanteriei excesive a epigonilor Pleiadei, în favoarea unei exprimări sofisticate care să fuzioneze cu eleganţă elementele primare ale epicii cavalereşti, descoperite în marile poemele italiene.

Scanned with OKEN Scanner

curent ce reînnoieşte interesul pentru piesele dramatice. Recitarea utilizată pentru nararea subiectului baletului este înlocuită de importanţa pasului dansat, ce trebuia să redea cât mai fidel tematica propusă, atingând apogeul în anul 1610, cu *Le ballet d'Alcine*. Deşi sunt timide, intenţiile şi scopurile mişcării teatrale intră pe făgaşul unor transformări structurale, ce au menirea să revoluţioneze exprimarea mesajului, utilizând într-o modalitate proprie întregul arsenal de mijloace artistice deja consacrate, care îmbină tradiţiile artei teatrale cu cele ale artei coregrafice.

Eliberat de sub tutela Anei de Austria şi a cardinalului Mazarin, Ludovic al XIV-lea îşi începe domnia din anul 1661, utilizând artele în acţiuni menite să-l glorifice. Înzestrat cu un talent artistic nativ, rafinat de lecţiile zilnice de dans şi bune maniere, Ludovic al XIV-lea descoperă atuurile oferite de dans, instrumentul cu ajutorul căruia îşi poate disimula timiditatea.

Încă din primul an al guvernării, fondează *Academia Regală de Dans*, supervizată de Pierre Beauchamp care, alături de 13 membri, începe să respingă barocul şi influenţa artei italiene, înlăturând-o în beneficiul clarităţii, ordinii şi a măsurii. *Arta poetică* a lui Boileau enunţa principiile sincretice ale spectacolului astfel: *Din opera de artă cu piese potrivite, un singur tot să faceţi prin forme diferite*[296], fiind farul călăuzitor al principiilor artistice promovate de *Academia Franceză*. Orice abatere de la principiile sale era aspru sancţionată.

Imnurile care slăveau noua mitologie a Regelui Soare încep să fie realizate de dansatori care beneficiau de o pregătire specializată pentru montarea acestor reprezentaţii complexe, grandioase. Trei personalităţi marcante ale unor genuri ce se vor despărţi ulterior şi-au unit forţele pentru a crea spectacole măreţe: Pierre Beauchamp – maestrul de balet al regelui, Jean-Baptiste Lully – maestrul de muzică al regelui, creatorul *operei-balet*, şi Jean-Baptiste Poquelin, cunoscutul Molière – creatorul genului satiric *comedia-balet*.

Deşi mişcarea rămâne subordonată muzicii şi povestirii, începe să se concretizeze limbajul propriu dansului scenic. Beauchamp stabileşte cele mai importante reguli ale artei coregrafice: plasamentul *en dehors*[297] al picioarelor, *spaţializarea scenică* prin delimitarea axelor şi a direcţiilor de deplasare în spaţiul scenic şi stabilirea celor *şase poziţii de bază ale membrelor superioare şi inferioare* ale corpului.

Utilizarea tehnicii *en dehors* în realizarea spectacolelor presupunea existenţa coregrafilor bine pregătiţi şi a unor dansatori educaţi din punct de vedere scenic, devenind astfel imperios necesară înfiinţarea unei şcoli de dans, pe care Ludovic al XIV-lea o fondează în anul 1713, sub conducerea discipolului lui Beauchamp, Louise-Guillaume Pécour (1653-1729). În documentele ce atestă constituirea *Academiei Regale de Dans*, prima instituţie de gen din Europa, citim: *Arta dansului, se ştie din cele mai vechi timpuri, este arta cea mai complexă şi necesară ce oferă*

[296] Boileau, *op. cit.*, p.37.
[297] *în afară* utilizat după posibilităţile fiecărui dansator.

Scanned with OKEN Scanner

pregătirea cea mai naturală pentru dezvoltarea armonioasă a fizicului şi a minţii. Prin exerciţiile sale se educă utilizarea într-o manieră elegantă a braţelor, în consecinţă e una dintre artele cele mai stimabile şi utile nobililor, cât şi celor ce au onoare[298].

În aceste condiţii, Baletul de Curte îşi desfăşoară ultima şi cea mai lungă perioadă cu reguli precise: o importanţă majoră a developării mişcării coregrafice în armonie cu partitura muzicală, în detrimentul poeziei, care îşi pierde astfel privilegiul de care s-a bucurat, precum şi avantajul definirii conţinutului dramatic al subiectului. Sub aceste auspicii se naşte *Baletul Melodramatic*, care trăieşte cea mai fecundă şi triumfală perioadă graţie ideilor inovatoare ale lui Jean Georges Noverre.

III. Jean Georges Noverre – întemeietorul baletului teatral

Având cunoştinţe coregrafice temeinice, însuşite de la Louis Dupré[299], influenţat de indelungatele discuţii purtate în saloanele fostei dansatoare Marie Sallé, de la care se pare că *a primit îndrumări profesionale, îndeosebi de ordin estetic*[300], Jean Georges Noverre acceptă angajamente profesionale la Opera Comică, la Fontainebleau, în Posdam, Dresda, Lyon, Strassburg şi Marsilia. Educaţia însă şi-o desăvârşeşte la Londra, unde a fost oaspetele prietenului său, celebrul actor David Garrik.

Impresionat de cultura acestuia, studiază literatura antichităţii elene şi romane, literatura italiană şi franceză, frecventează atelierele pictorilor, muzee şi saloane de artă, studiază anatomia şi osteologia, documentându-se cu frenezie pentru a-şi forma o cultură temeinică, necesară oricărui artist complet. Acest *Shakespeare al dansului*, cum l-a numit Garrik, dansează alături de August şi Gaetano Vestris, Pierre Gardel; formează dansatori de renume precum Jean Douberval şi Charles de Pick; la curtea imperiului vienez se ocupă de educaţia coregrafică a viitoarei regine a Franţei, Maria Antoaneta; colaborează cu compozitorul Cristoph Willibald Gluck, alături de care montează coregrafia spectacolelor *Alceste* (1761), *Paris şi Elena, Orfeu şi Euridice* (1772) şi *Horaţii* (1774) - balet extras din piesa lui Pierre Corneille; alături de Wolfgang Amadeus Mozart creează baletul *Micile nimicuri* (1778), iar din colaborarea cu compozitorul Jean Philippe Rameau iau naştere baletele *Indiile galante* (1735) şi *Sărbători chinezeşti* (1754).

Jean Georges Noverre (1727-1810) se afla sub influenţa ideologică a iluminismului, cu principiile estetice preluate din *Poetica* lui Aristotel şi lucrările lui Seneca, când filozofii iluminişti năzuiau să aducă artele la un principiu unic, oferind astfel o nouă potenţare mimesisului aristotelian. Integrat în acest curent de gândire şi înrâurit de puternica personalitate a actorului David Garrik, Noverre va influenţa întregul act coregrafic, reformând fundamental dansul, bazându-se pe un

[298] Aldo Masella, *op. cit.*, p. 65.
[299] Dansator celebru al vremii supranumit marele Dupré.
[300] *Idem*, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

sistem de principii teoretice[301] enunțate chiar de el: *de când m-am hotărât să dau o nouă formă dansului, mi-am dat seama că se pot transpune poeme în balet. Am părăsit figurile simetrice; am asociat mişcărilor mecanice ale braţelor şi picioarelor emoţiile sufletului şi caracterele variate şi expresive ale fizionomiei; am îndepărtat măştile şi am adoptat un costum real şi mai exact. Am reînviat arta pantomimei, celebră sub domnia lui August, iar natura pe care am luat-o ca ghid şi model mi-a procurat mijloacele pentru a face dansul să vorbească, să descrie toate pasiunile şi să intre în rândul artelor imitatoare*[302].

Deşi în această epocă concepţia susţinută de gânditorii iluminişti ocolea arta coregrafică, pe care o priveau doar ca pe o înşiruire de elemente de virtuozitate, Denis Diderot se întreba: *Aş vrea să ştiu ce exprimă toate aceste dansuri, menuet, passe-pied etc., în care se merge pe un drum trasat?* Iar Jean Jacques Rousseau, într-una din scrisorile romanului *Noua Heloisă*, publicat în 1761, analizând baletele din timpul său, constată că nu sunt decât nişte *suite de dansuri care nu exprimă nimic*[303]. Pornind de la mimesisul lui Aristotel, pentru Noverre centrul atenţiei sale este natura, admiţând că aceasta trebuie să fie înfrumuseţată de arta umană. El este în egală măsură preocupat de lumea complexă a sufletului omenesc, considerând că arta coregrafică îşi poate atinge scopul doar prin emoţia creată asupra spectatorului[304].

Cunoscător al normelor academice ale dansului, Noverre nu neglijează acurateţea execuţiei tehnice, de virtuozitate, pe care o conferă momentelor din *coda* baletului, în timp ce desfăşurarea acţiunii o încredinţează acţiunilor teatrale de pantomimă, care vor asigura expresivitatea producţiei scenice. Acordă totodată o atenţie sporită ansamblului de balet şi figuranţilor, pe care îi consideră cel puţin la fel de importanţi ca şi personajele principale: *Figuranţii nu trebuie să ia locul actorilor care părăsesc scena, doar ca s-o umple la rândul lor, nu prin figuri simetrice şi paşi măsuraţi, ci printr-o acţiune vie şi animată, care să ţină spectatorul mereu atent la subiectul expus de actorii precedenţi.*

Iată că ilustrul teoretician şi coregraf, influenţat de arta teatrală, aduce baletul şi pantomima într-o fuziune ce a revoluţionat întreaga perspectivă spectaculară. Pe bună dreptate, Jean Georges Noverre poate fi considerat părintele incontestabil al baletului teatral, cunoscut şi sub denumirea de *balet de acţiune*[305], deoarece noua estetică formulată de el presupunea *existenţa unui conflict coerent, la fel ca al unei piese de teatru*[306].

---

[301] Baza teoretică a principiilor sale a fost redactată de către autor în lucrarea *Lettres sur la danse et les arts imitateur*, Lyon et Stuttgart; 1760.
[302] Jean Georges Noverre, *Scrisori despre dans şi balete*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1967, p. 27.
[303] *Idem*, p. 11.
[304] *Apud* Tilde Urseanu, Ion Ianegic, Liviu Ionescu, *op. cit.*, p. 78.
[305] Carmen Stanciu, *op. cit.*, p. 50.
[306] Jean Georges Noverre, *op. cit.*, p. 17.

Scanned with OKEN Scanner

Cercetând lucrarea *Scrisori despre dans şi balete*, publicată la Stuttgard şi Lyon în decembrie 1759, sub forma unor scrisori ale lui Noverre către Voltaire şi ale lui Voltaire către Noverre, descoperim reflexii şi studii aprofundate despre arta coregrafică, a concepţiei sale despre spectacol, pe care îl consideră *o sinteză a tuturor elementelor ce îl alcătuiesc: text literar, spaţiu scenic, costume, scenografie şi muzică*[307].

Vehemenţa cu care şi-a enunţat principiile este evocatoare, citând în acest sens un fragment din a patra scrisoare: *Copii ai Terpishorei, renunţaţi la cabriolé, la entrechat-uri şi la paşi prea complicaţi; părăsiţi maimuţărelile şi ocupaţi-vă de sentimente, de graţia candidă şi de expresivitate; studiaţi pantomima nobilă şi niciodată să nu uitaţi că ea este sufletul artei voastre; puneţi spirit şi logică în pas de deux şi voluptatea să le caracterizeze evoluţia, iar talentul să le traseze toate situaţiile; înlăturaţi aceste măşti reci, copii imperfecte ale naturii, fiindcă vă ascund trăsăturile şi vă eclipsează sufletul, lipsindu-vă de părţile cele mai necesare expresiei; dezbăraţi-vă de perucile enorme şi de coafurile gigantice care dau capului o disproporţie nefirească faţă de corp; scuturaţi-vă de aceste paniers ţepene şi umflate care lipsesc execuţia dansului de farmec, desfigurează eleganţa atitudinilor şi acoperă frumuseţea liniilor pe care trebuie să le aibă bustul în diferite poziţii*[308].

Studiind scrisoarea a IV-a, simţind patosul cu care erau prezentate anumite idei şi tonul polemic ce le susţinea, înţelegem de ce această carte a surprins şi tulburat spiritele conservatoare, reformând şi dislocând baze tradiţionale, ce păreau menite să dăinuiască veşnic, şi atrăgând în schimb oameni de bun-gust şi artişti dornici de un reviriment artistic.

Principiile formulate de Noverrre nu au omis relaţia tehnic-artistic, necesară demersului artistic teatral. În acest sens, o altă reformă semnificativă a lui Noverre este realizată la nivelul scenografiei, prin evidenţierea actorului într-un decor contrastant coloristic, faţă de cel al costumelor interpreţilor. În concepţia sa, *decorul are un rol funcţional, trebuie să desăvârşească iluzia spectatorului completând limbajul dansului şi al pantomimei, fie prin imagini noi pitoreşti la care se adaugă acele ale viziunii coregrafice într-un raport complementar, fie prin elemente eterogene care converg să sugereze o anumită atmosferă, stare psihică sau moravuri sociale.*[309] Animat de aceste idei, la realizarea scenografiei spectacolelor sale decorul trebuia să fie o reproducere reală, sugerând sentimentele expuse de interpreţi şi completând astfel firul narator redat. Aceste idei au influenţat, mai târziu, creaţiile Pinei Bausch, reperul absolut al formulei spectaculare *teatru-dans* aducând, deseori, pe scenă, pământ, flori sau frunze.

Viziunea plastică a scenografiei l-a determinat pe Noverre să se ocupe nu doar de redarea culorii locale sau a adevărului istoric reprezentat de costume, ci şi de necesitatea de a înlesni

[307] Jean Georges Noverre, *op. cit.*, p. 15.
[308] *Idem*, p. 52.
[309] *Idem*, p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

execuția pașilor de dans, care deseori erau incomodați de ținute greoaie și convenționale. Redimensionarea costumului scenic a fost desăvârșită odată cu apariția *tütü*-urilor romantice, evidențiind totodată puterea expresivă și plasticitatea corpului uman în mișcare. Această teorie o dezvoltă Isadora Duncan, care reînvie în arta promovată de ea simbolistica antichității elene, dansând desculță și în costume inspirate de basoreliefurile grecești.

O altă teorie a iluministului ce a revoluționat arta spectacolului teatral este influența exercitată de lumină asupra spațiului scenic, determinându-l pe Noverre să cerceteze importanța eclerajului scenic, sau *light-design*-ului (cum e numit în spectacolul contemporan). Noverre a subliniat necesitatea organizării armonioase a unui spațiu prin mișcare, culoare și lumină, sintetizând astfel conceptul spectacular modern realizabil doar printr-o strânsă colaborare dintre regizor, coregraf, scenograf și interpret.

Deși reformele propuse de Noverre erau considerate de apărătorii tradiției coregrafice abateri grave de la esența artei dansului, mutațiile produse de poetica sa reflectă importanța însușirii componentei teatrale în spațiul scenic coregrafic[310], fapt care va conduce spre finele secolului al XVIII-lea la simbioza unor genuri diverse ca formă: dansul teatral și baletul clasic.
Prima dovadă a faptului că dansul teatral era integrat unei forme de artă o regăsim în *Enciclopedia* lui Denis Diderot și Jean Le Rond d'Alembert, publicată în anul 1772. Aceștia defineau dansul ca fiind *Mișcările sistematice ale corpului, salturile și pașii executați cu un acompaniament instrumental sau vocal, în timp ce baletul era descris ca o „acțiune exprimată prin intermediul unui dans*[311].

Concepțiile sale artistice vor fi sintetizate și preluate sub auspiciile artei moderne a spectacolului de către Antonin Artaud în teatru sau de către Maurice Béjart în creațiile sale coregrafice. Însă noua estetică va prinde cu adevărat contur în perioada expresionismului german, îndreptățându-ne să-l considerăm pe Jean Georges Noverre, *părintele teatrului-dans*.

IV. Ascensiune și declin

Transformările sociale provocate de revoluția franceză și revoluția industrială care au marcat sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea au determinat schimbări majore în concepția despre viață a oamenilor, cu repercusiuni necesare și firești în artă. *Detașați de subiectele și tradițiile clasicizate, coregrafii se reîntorc la vechile surse de inspirație cavalerească ce au*

[310] Fenomenul sincretismului anticipat de Noverre a fost formulat la finele secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea de către teoreticieni și practicieni ai scenei precum Richard Wagner, Adolphe Appia, Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Alexandr Tairov, sau Antonin Artaud.
[311] În Richard Kraus, *History of Dance*, *apud* Carmen Stanciu, *op. cit.*, p. 51.

Scanned with OKEN Scanner

caracterizat pentru o bună perioadă secolul al XVIII-lea. Se trata renaşterea vechilor formule teatrale, diferenţiindu-le doar prin multitudinea atitudinilor legate de conceptul romantic[312].

Ca o reacţie târzie împotriva violenţelor suferite în timpul Revoluţiei, publicul avea o apetenţă crescută pentru universuri stranii şi personaje ce trăiau experienţa alienării mentale, pentru *visuri enunţate în formule entuziaste, realităţi interpretate prin prisma idealurilor şi dezamăgiri exprimate în mod patetic*[313], inducând înainte de toate psihologia evadării dintr-o lume tot mai industrializată. Spectatorii aveau nevoie de o mişcare artistică capabilă să le ofere universuri compensatorii cu incursiuni în ireal şi fantastic, pentru a se elibera de sentimentul acut al singurătăţii şi al disperării.

Deplina libertate de creaţie, promovarea sincretismului artelor şi eliberarea lor de tirania celor trei unităţi, interesul pentru folclor, stilul viu şi colorat, cu puternice contraste, idealizarea faptelor eroice, noblețea sufletească, generozitatea, puterea de sacrificiu, sentimentele de melancolie, tristeţe sau dezamăgire sunt principalul flux al ideilor romantice care se regăsesc în stilul unui Eugène Delacroix în pictură, al lui Prosper Mérimée şi Byron în dramaturgie, al lui Rachel în arta scenică, al lui Hector Berlioz în muzică sau al lui Victor Hugo în literatură şi teatru.

Cu un nou concept spectacular, arta coregrafică îşi asumă măreţia concepţiilor lui Noverre şi prin conţinutul dramatic al reprezentaţiilor romantice. Costumele sunt adaptate, prin aportul pictorului Eugène Lami, care, în anul 1832, înlocuieşte tunica greoaie cu o fustă încreţită din tul, numită *tütü*. Acesta a fost utilizat pentru prima oară de balerina Maria Taglioni în baletul *Silfida,* coregrafiat de Filippo Taglioni pe muzica lui Jean-Madeleine Schneitzhoffer, *spectacol ce poate fi considerat prima realizare cu adevărat romantică*[314]. Mulţi istorici ai artei o consideră pe Maria Taglioni prima balerină care a dansat în *pointes*, însă alţii afirmă că au existat şi alte încercări de a limita contactul cu solul, amintind de Geneviéve Gosselin, moartă prematur în 1817, sau Avdotija Istomina şi Brugnoli Samengo.

Noile relaţii stabilite între dans şi pantomimă, noile raporturi între protagonişti, sau între aceştia şi corpul de balet, precum şi stilizarea costumului caracteristic baletului romantic ne demonstrează faptul că armonia dintre dans, muzică, pictură şi pantomimă, propusă de Noverre, era căutată şi de coregrafii noului curent. Dar, mai presus de orice, se cerceta un limbaj coregrafic original, care să înscrie într-un spaţiu şi timp determinat toate posibilităţile corpului uman. Cadrele baletului tradiţional au fost astfel redimensionate în toate sensurile – al vocabularului, al muzicii, al decorurilor şi al conţinutului său psihologic.

[312] Aldo Masella, *op. cit.*, p. 85.
[313] Ovidiu Drîmba, *Istoria teatrului universal*, Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 2005, p. 149.
[314] Aldo Masella, *op. cit.*, p. 86.

Scanned with OKEN Scanner

Noul tip de sensibilitate, de transpunere în mişcare şi expresie corporală, a fost creat de efigia baletului romantic, spectacolul *Giselle*[315] din 1841, unde sunt armonios îmbinate elemente de mişcare structurală şi grațioasă, muzică, pantomimă, costume, artificii tehnice, decoruri şi libret inspirat dintr-o poveste. *Giselle* este şi va rămâne o capodoperă, o chintesență a baletului romantic, care a schimbat principiul spectacologic şi conceptul de simplu divertisment menit să satisfacă plăcerea mondenă sau curiozitatea, recunoscându-se faptul că baletul este o artă expresivă, capabilă să transmită emoții şi să redea sentimente.

Naturalețea, fluiditatea şi puritatea gestului, recuperate în romantism, vor fi diversificate de direcții şi formule dramatice contradictorii, puse în circulație de o pleiadă de personalități pregnante din lumea artelor spectacolului, care au realizat necesitatea unor reforme. Simțind declinul baletului postromantic şi sesizând gustul publicului pentru nou, artiştii care doreau să prelungească efectele dansului romantic s-au stabilit în imperiul rus, unde guvernul susținea generos arta coregrafică. Dintre iluştrii artişti care au avut o contribuție substanțială la evoluția artelor în Rusia, amintim doar pe coregraful Marius Petipa – care a fost angajat timp de 60 de ani la Teatrul Imperial, stabilind definitiv regulile *baletului academic*[316], pe Enrico Cecchetti, Riccardo Eugenio Drigo, Léon Minkus, Cesare Pugni ş.a.

În acest nucleu artistic se înființează *Baletele ruse*, sub conducerea lui Serghei Diaghilev care, prin seria de spectacole susținute timp de 20 de ani (la începutul secolului XX) în Europa şi America, revelează şi consacră noua formă de spectacol, căreia îi suntem şi azi tributari, *teatru-dans*.

V. Tranziția noului

Epocă a vitezei, a descoperirilor ştiințifice şi a progresului, *Belle Epoque*, cum a fost numit începutul secolulului al XX-lea, a trăit un incitant amestec de senzații şi evenimente artistice, a căror amploare o mai putem regăsi doar în vremea Renaşterii. O nouă societate însetată de seducția conceptului de mişcare şi modernitate bulversează tradițiile artistice, care trebuiau să descopere alte surse de inspirație, pentru a fi în pas cu dinamismul noii epoci.

Supraabundența opțiunilor posibile constituie însă o criză, iar artiştii vor petrece cea mai mare parte a timpului lor în această situație, în căutarea unui stil cu care să se identifice şi care să le definească opera. Oscilațiile puternice determinate de mişcarea perpetuă a ideilor care îşi doreau

[315] Giselle este un balet în două acte realizat după un libret scris de Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges şi Théophile Gautier, inspirat dintr-o poezie de Heinrich Heine, muzica de Adolphe Adam, coregrafia lui Jean Coralli şi Jules Perrot. Spectacolul a fost prezentat pentru prima dată la Théâtre de Balet l'Académie Royale de Musique de la Le Peletier Salle din Paris, Franța, la 28 iunie 1841, cu Carlotta Grisi în rolul Giselle, Lucien Petipa - Albrecht, şi Jean Coralli - Ilarion. Decorul a fost proiectat de către Pierre Ciceri iar costumele de către Paul Lormier.
[316] Carmen Stanciu, *op. cit.*, p. 29.

Scanned with OKEN Scanner

descoperirea adevărului artistic, au adus cu ele o libertate absolută a creației, care se va reflecta în operele lor[317].

Perioadă fecundă pentru arte, începutul secolului al XX-lea este cu precădere influențat de înnoirile fundamentale ale anilor 1905-1906, când se vor crea baze solide pentru descoperirea unor noi formule de exprimare artistică. Franța își descoperă adepți *fauviști* în anul 1905, urmați de cei ai cubismului, curent ce va marca anul 1908. Adepții *futurismului* și *abstractului* își vor găsi susținători printre italieni, în timp ce Germania este atrasă de *expresionism*. Deși sunt multe țări implicate în susținerea inovației artistice, majoritatea experimentelor decisive vor avea loc în Franța.

În arhitectură, modernismul caută asprimea și artificialul, subțirimea, lungimea și deformarea, în special forma neorganică, perturbată. Modernismul își găsește puncte de întâlnire cu anumite clădiri ale goticului târziu din veacul al XVI-lea unde, spre exemplu, nervurile arată ca aparent rupte, ulterior cârpite sau retezate de celelalte forme. Modernismului îi place să fragmenteze imagini din componentele unor realități diferite, amestecând de pildă forme gotice printre formele clasice.

Nucleul constituit în teatru la începutul secolului XX a reunit în jurul său actori, regizori și dramaturgi. În acest sens menționăm contribuția școlii teatrale ruse, prin activitatea fondatorului său, regizorul și pedagogul Konstantin Stanislavski (1863-1938). Fenomenul sincretismului, anunțat de practicieni și teoreticieni ai artelor încă de la finele secolului al XIX-lea, începea să se cristalizeze, iar creațiile ducelui Georg II von Meiningen, Richard Wagner, Adolphe Appia, Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Alexandr Tairov sau Antonin Artaud au fost pregnant marcate de noul concept.

În muzică, începând cu anul 1908, apar primele lucrări atonale ale lui Arnold Schőnberg, urmate de *Petruşka* lui Igor Stravinski în anul 1911 și *Allegro barbaro* de Béla Bartók în anul 1912, de *Pierrot lunaire*, compus de Arnold Schőnberg, în 1913 de *Sarcasmele* lui Serghei Serghievici Prokofiev iar în 1914 de cea mai mare revoluție muzicală a secolului – premiera spectacolului *Sacre du printemps* de Igor Stravinski.

Lumea artistică participă la o multitudine de manifestări ale unui modernism agresiv, ale unei avangarde care zguduie spiritele epocii prin mesajul ei contestatar, prin radicalitatea schimbărilor promovate în cadrul limbajului, precum și prin noutatea viziunii și a modalităților de comunicare artistică. Ruptura drastică față de tradiție și dorința acută de experiment a creatorilor, nemaiîntâlnită până atunci, vor deschide noi orizonturi, cu un minunat potențial creator.

---

[317] Alvin Toffler, *Şocul viitorului*, traducere de Leontina Moga și Gabriela Mantu, București, Editura Politică, 1973, pp. 300-305.

Scanned with OKEN Scanner

În realitate, fiecare epocă istorică a cunoscut asemenea veleități novatoare. Totuși, este la fel de vădit și faptul că, succesiunea noutăților devine tot mai accelerată și, lucru cu adevărat fără precedent, atitudinea față de tradiție se schimbă tot mai mult, încât se va trece curând de la respectul nețărmuit al discipolului față de maestru la o tot mai încrîncenată ostilitate între generații[318].

Născut din dorința unei libertăți creatoare neîncorsetate de exigențele baletului academic, dansul modern se definește ca o reacție la formulele cu statut clasic stabilite încă din Renaștere. Am adăuga însă că acesta se naște și din dorința fiecăruia de a transmite mesaje prin intermediul corporalității, ca o reîntorcere la instinctele primare ale omenirii, deși mișcarea a rămas încă o ghicitoare pe care nici o minte umană nu a rezolvat-o. Chiar și Newton, care s-a luptat primul cu ea în sistemul său de calcul (în secolul al XVII-lea), a încercat s-o descifreze, imaginându-și-o precum fragmente de-o clipă ale nemișcării. Și deși mișcarea rămâne misterul primar al universului, dansul, care este poezia ei, ia parte la divinația sa. Nu este deloc surprinzător faptul că dansul este cea mai veche dintre arte, cea care ne leagă cel mai strâns de restul naturii și evoluția umanității. Este în sângele nostru să ne mișcăm și să fim *mișcați* de mișcare. Prin participare, intrăm în domeniul energiei, al vieții însăși. Strigătului lui Galilei: *și totuși se mișcă*, i s-ar putea răspunde: *Se dansează*! Pentru că dansul este mișcare structurată și mișcarea structurată este baza întregii existențe. Iar baletul tradițional este codificat după reguli clare, unde gestul se supune unui model abstract și imuabil, el fiind mai presus de orice un exercițiu de stil. Dansatorul care se revendică prin dansul modern își creează el însuși codul propriei mișcări, își stabilește tehnica personală, iar regulile sale îi structurează expresia în funcție de originea și motivația mișcării.

VI. Primii pași spre o nouă formă coregrafică

Baletul din America sfârșitului de secol XIX oglindea stadiul baletului Europei contemporane: o accentuare tot mai mare a virtuozității tehnice și a elementului vizual, în detrimentul conținutului și al profunzimii expresive.

Începutul secolului al XX-lea marchează, prin dansatoare ca Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Martha Graham, Doris Humphrey ș.a., dezvoltarea dansului modern în opoziție cu baletul tradițional, respingând formalitatea structurală a acestuia din urmă și lipsa de inspirație a tematicii. Prin dansul modern promovat, aceștia au evitat atributele rigorilor încorsetate ale baletului, în favoarea unui nou stil de mișcare – preferând de pildă, picioarele goale în locul *pointes*-lor rigide, căutând noi forme de exprimare corporală prin dans. E important, însă, de menționat faptul că fiecare dansatoare avea deja o anumită experiență în formele coregrafice existente, dar eșuase în a găsi împlinirea artistică.

---

[318] Dumitru Nicolae Zaharia, *Estetica postmodernă*, vol. I, Iași, Editura Dosoftei, 2002, p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

Primele cercetări ale acestora pentru crearea unui dans modern duc la construirea de jocuri de echilibru-dezechilibru al corpului, creează contraste în stările de tensiune – relaxare sau mişcare – non-mişcare, variază ritmul, ilustrând astfel impulsul primar al naturii, sau inversează (pentru a şoca sau din neputinţă) regulile *en dehors*-ului impuse de baletul academic. De asemenea, ele reconfigurează structuri prestabilite, cristalizând astfel dinamismul energetic al dansului modern, care ajunge să se exprime în termeni de *catharsis* şi eliberare, într-o nouă dimensiune existenţială teatralizată, utilizând însuşirile motrice profund înrădăcinate în corpul uman, în funcţie de potenţialul fiecăruia.

Un alt fel de concluzii

Deşi paradigma culturală românească este una modernistă, noile tendinţe de valorificare a coregrafiei evoluează anevoios. Îndeosebi acum, la început de secol, când se manifestă pregnant deviaţii şi aglutinări spre noi limbaje, iar tendinţele sincretice redefinesc epoca postmodernă. Iar din acestă rezidenţă, din întâlnirea cu artişti ce provin din spaţii culturale diverse, produsul artistic are întotdeauna de câştigat. În concepţia lui Joseph Chaikin, descrisă de Mircea Cristea în lucrarea sa *Teatrul experimental contemporan, actorul total trebuie să fie implicat mult mai profund [...] prin relaţiile pe care le stabileşte între corpul său şi spaţiul scenic, între ritmul mişcării şi timpul teatral*[319].

Teatrul, dansul şi muzica sunt arte născute dintr-un trunchi comun, împărţind aceeaşi idee şi acelaşi mijloc de expresie – corpul uman, artistul fiind cea mai importantă condiţie a manifestării acestor arte[320]. Deschiderile manifestate în arealul teatral, timide la unii, pragmatice la alţii, transmit mesajul intim al dansului: substanţă, esenţă, densitate.

În contextul unei mai vii prezenţe scenice, Horia Deleanu ne spune că *actorul este chemat să dovedească în scenă o polivalenţă expresivă. El trebuie să utilizeze cu virtuozitate mimica, limbajul gestului. El trebuie să ştie să pună în valoare frumuseţile şi bogăţia de sensuri a plasticii corporale. Dinamica trupului, armonia mişcării, nu împodobesc cadrul scenic, ci îl animează, îi descifrează direcţiile, îi conturează logica (...) Pentru a se ajunge însă la expresivitatea simfonică a trupului se impune o exersare necontenită, care conduce la stăpânirea conştientă a fiecărei fibre musculare, la ştiinţa tuturor inflexiunilor corpului uman. Echitaţia şi scrima, yoga şi judo, gimnastica artistică şi dansul îşi aduc o contribuţie necesară în acestă direcţie*[321]. Şi, aş adăuga, prin studiul coregrafic, care însumează toate aceste discipline.

---

[319] Ileana Berlogea, *Teatrul american de azi. Călătorie teatrală prin Statele Unite, apud* Mircea Cristea, *op. cit.*, p. 94.
[320] *Ibidem.*
[321] Horia Deleanu, *Dileme şi pseudodileme teatrale, apud* Mircea Cristea, *op. cit.*, p. 95.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

ARISTOTEL – *Poetica*, Bucureşti, Editura de Stat, 1951

AU, Susan – *Ballet and Modern Dance*, London, Editura Thames and Hudson Ltd., 1991

BOILEAU, Nicolas – *Arta poetică*, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1957

CÎNTEC, Oltița – *Hermeneutici teatrale*, Bucureşti, Editura Niculescu, 2010

DRÎMBA, Ovidiu – *Istoria teatrului universal*, Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 2005

HURMUZIADIS, D. George – *Cultura Greciei Antică – Bizantină – modernă*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1979

MASELLA, Aldo – *Storia della Danza*, t.n., IV-a Edizione tutto Danza, Novara, 2008

NIETZSCHE, Friedrich – *Naşterea tragediei*, vol. *De la Apollo la Faust*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1978

NOVERRE, Jean Georges – *Scrisori despre dans şi balete*, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1967

OLTEAN, Tatiana – *Atelier Muzical - Coregrafic*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2006

PANDOLFI, Vito – *Istoria teatrului universal*, vol. I, Bucureşti, Editura Meridiane, 1971

STANCIU, Carmen – *Teatru Dans*, Bucureşti, U.N.A.T.C. PRESS, 2006

ŞERBĂNESCU, Gina – *Dansul contemporan – Sensuri ale corpului*, Bucureşti, Fundaţia Culturală *Camil Petrescu*, Revista *Teatrul azi* (supliment), 2007

TOFFLER, Alvin – *Şocul viitorului*, traducere de Leontina Moga şi Gabriela Mantu, Bucureşti, Editura Politică, 1973

URSEANU, Tilde, Ion IANEGIC, Liviu IONESCU – *Istoria baletului*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1967

ZAHARIA, Dumitru Nicolae – *Estetica postmodernă*, vol. I, Iaşi, Editura Dosoftei, 2002

http://www.scribd.com/doc/52246496/3-baletele-de-curte-I

Scanned with OKEN Scanner

SCURTĂ PRIVIRE ISTORICĂ ASUPRA ÎNVĂȚĂMÂNTULUI MUZICAL ÎN ȘCOALA ROMÂNEASCĂ

Profesor **Alina Țirică**
Colegiul Național *Costache Negruzzi*, Iași

Căci muzica pe întreg pământul stârneşte râsul, dansul, cântul,
De neagra jale nici că-i pasă, aduce bucurie-n casă,
Pe cei mâhniți îmbărbătează.
Şi de-o asculți, cu blânda-i rază
Ea sufletul ți-l luminează.
Guillaume de Machault

Ceea ce este profund omenesc tinde să se exprime ritmic şi melodic. Muzica este arta cea mai adecvată naturii inefabile a frumosului, iar prin *puterea ei matematică*, graiul cel mai veridic al inteligenței umane. *Ea reproduce spiritul ideilor născute din senzații, esența ritmurilor naturii. Creează analogii mai evocatoare decât actele precise ale vieții. Prin ea se adânceşte sensul tuturor faptelor, se adevereşte metafizica lucrurilor percepute de simțurile noastre. Ocean de nesfârşite expresii, lasă în amintire o uimire luminoasă ca dâra unei stele căzătoare, la fel de enigmatică şi distantă în substanță şi fluiditate...*[322].

În monumentalul său studiu, publicat în 1939 şi rămas fundamental până astăzi, intitulat *Muzica românească de azi*, George Breazul definea muzica drept *expresie spontană şi carateristică a culturilor, raselor, popoarelor şi vremurilor*, considerând-o ca profund dependentă de *natura diferită a factorilor antropologici, etnici şi psihologici ai grupului social în care apare*. Eminentul muzicolog român susținea cu peste jumătate de secol în urmă idei şi propunea concepte de sistematică pedagogică rămase şi astăzi proaspete şi clare. Pentru el muzica are o existență organică, manifestată în viața muzicală a unui grup etnic şi național – respectiv poporul român – care presupune patru categorii de manifestări: creația, interpretarea, receptivitatea şi judecata artistică muzicală. În calitate de segment complex al vieții spirituale, viața muzicală trebuie să facă în orice societate obiectul unei activități educative sistematice şi conştiente, avându-se în vedere *înrâurirea şi sporul de ameliorare pe care muzica le are de săvârşit asupra întregii vieți sufleteşti a oamenilor.*

[322] Cella Delavrancea, *Scrieri*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1982, p. 433.

Scanned with OKEN Scanner

Românii sunt consideraţi drept fiind popor muzical şi cu adevărate mărturii străvechi (documente, cronici, memoriale de călătorie, reprezentări iconografice bisericeşti), care atestă manifestări de muzică vocală şi instrumentală, dansuri, ceremonialuri asistate muzical de interpreţi profesionişti, un bogat inventar de instrumente muzicale arhaice, autohtone etc.

În decursul timpului, viaţa muzicală a cunoscut şi efectul activităţii educative, sub două forme principale: spontană şi instituţionalizată.

Educaţia muzicală spontană s-a realizat în comunităţile rurale şi în mediul familial, mai mult ca reflex de memorare, păstrare, îmbogăţire şi transmitere din generaţie în generaţie a unui complex de manifestări şi tradiţii resimţite ca definitorii pentru fiinţa individuală, dar şi pentru fiinţa naţională românească.

Educaţia muzicală instituţionalizată s-a realizat şi se desfăşoară şi în prezent, în şcoală, având faţă de educaţia spontană avantajul unei abordări sistematice şi mai ales avantajul de a pune în valoare forţa educativă şi formativă a muzicii ca artă.

S-a susţinut că vechimea muzicii populare e cel puţin concomitentă cu graiul, dacă nu chiar îl anticipează. În esenţa lui, limbajul etno-muzical, pe lângă pasiunile, sentimentele şi emoţiile oamenilor din popor, dezvăluie cugetările şi credinţele magico-mitice şi magico-religioase ale poporului. *Cântecele de stea, colindele, pluguşorul sunt de interpretat ca mijloace de introducere a copilului în comunitatea de credinţă şi de simţire care formează fondul ancestral, inalterabil al poporului. În basm, în colindă, în baladă, în doină, în cântece şi descântece, în jocul copiilor chiar, sunt mărturii prezente şi azi în popor, în care se dovedeşte adoraţia muzicii, vraja ei, puterea cu care intervine în destinul omului, înrâurirea pe care o poate exercita asupra sufletului omenesc*, afirmă George Breazul în studiul său *Folclorul muzical*. La ce putea duce această autoeducaţie a auzului şi a simţirii muzicale, ne dovedesc mărturisirile lui George Enescu privitoare la geneza suitei simfonice *Poema română*: *Era o foarte îndepărtată evocare ce reânvia imagini simple din ţara mea natală, pe care o părăsisem de opt ani şi care mă face şi astăzi să regăsesc mireasma şi priveliştile. Suita începe prin redarea unei seri de vară... Suntem în ajunul unei sărbători... se aud clopotele. Apoi se lasă noaptea... lumina limpede a lunii... în plină tăcere răzbate deodată cîntecul unui păstor, depănîndu-şi în depărtare o doină nostalgică... totul pornea din inimă* [323].

Începuturile educaţiei muzicale se datorează, ca atâtea alte contribuţii lăudabile, bisericii ortodoxe care, patronând începuturile de şcoala românească include în programele activităţii didactice cântarea bisericească.

La sfârşitul secolului al XVIII-lea şi mai ales începutul celui de-al XIX-lea arhivele comunelor conţin o mulţime de acte din care se constată cuprinderea cântării bisericeşti printre obiectele de învăţătură ale aşezămintelor şcolăreşti.

---

[323] Bernard Gavoty, *Amintirile lui George Enescu*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1982, p. 49.

Scanned with OKEN Scanner

În 1865 procesul de înlocuire a *psaltichiei* prin introducerea în biserică a muzicii vocale sistematice, se încheie prin decretul domnitorului Alexandru Ioan Cuza, în care Ion Cartu este numit inspector îndrumător al corurilor de stat.

Paralel cu cântarea bisericească pătrunde muzica vocală în mod gradat, simțindu-se astfel influența ce venea din Apusul lumii muzicale.

În 1869 predarea muzicii în şcolile secundare, normale şi seminarii începe să ia amploare în special folosindu-se predarea în sistem apusean.

Analizând fenomenul educației muzicale în şcoală, George Breazul propune trei categorii de bunuri muzicale capabile a revigora valorile auditive: producțiile muzicale ale copilului, muzica populară şi operele de artă muzicală cultă.

Timpul a demonstrat că principiul educării copiilor prin cântec românesc a rămas piatră de temelie a procesului educativ, câştigând în amploare, pe măsura scurgerii anilor.

Dând dovadă de multă luciditate şi clarviziune, George Breazul oferă îndrumări metodice pentru predarea muzicii în şcoală, propune piese pentru întocmirea unor repertorii corale adecvate fiecărei grupe de vârstă şcolară precum şi metode eficiente pentru organizarea activității corale.

Compozitorii de valoare din acea perioadă şi-au pus condeiul în slujba celor mici, dând la iveală creații de mare frumusețe pentru copiii de diferite vârste şcolare.

După cel de-al doilea Război Mondial s-au impus alte coordonate în creşterea cântului coral. Compozitorii noştri se preocupă permanent pentru lărgirea formelor de exprimare în cântecele pentru copii şi tineret, majoritatea cântecelor de acest gen fiind scrise cu măiestrie, într-un limbaj simplu, direct, pentru a putea fi învățate şi reținute cu uşurință.

Cuceririle tehnicii moderne, au marcat în acelaş timp însemnate progrese şi în domeniul educației muzicale. Elevii au acces la valorile artei sunetelor similar cu posibilitățile de a consulta opere literare, ceea ce le oferă condiții favorabile formării gustului şi înțelegerii la nivel estetic superior al unei muzici elevate.

Din acest motiv, scrisul dedicat copiilor este mai dificil, procedeele folosite de creator sunt mai reduse, deşi uneori acestea se pot extinde până la stadii mult superioare, pentru că, la fel ca şi în alte domenii, şi aici se tinde în permanență spre noi performanțe. Nu trebuie să uităm faptul că muzica pentru copii, cât şi muzica copiilor este apropiată genurilor uşoare care au o puternică şi permanentă atracție asupra lor, atât prin caracterul modern, cât şi cel facil, ambele ducând la bunădispoziție şi dezinvoltură.

Spre deosebire de improvizațiile care stârneau cu o jumătate de secol în urmă indignarea lui George Breazul, elevii de astăzi cântă producțiile originare, în limba de origine, cu folos formativ în domeniul didacticii limbilor moderne şi producțiile autohtone în limba şi cu specificul muzical românesc.

Scanned with OKEN Scanner

Educația muzicală și vizuală, limbile moderne, studiul literaturii și al istoriei universale și naționale, al psihologiei și filosofiei, al matematicii și fizicii acustice etc. vor intra într-un sistem interdisciplinar, cu un puternic efect formativ, care se dorește a fi în viitor un element de bază al idealului educațional axat pe dezvoltarea armonioasă a personalității umane.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

BERNARD, Gavoty – *Amintirile lui George Enescu*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1982

BREAZUL, George – *Educația și instrucția*, București, 1939

COMES, Liviu – *O metodă de educație muzicală prin cântec la copiii de vârstă mică*, în: Revista *Muzica*, Bucureşti, nr. 3, 1987

COSMA, Lazăr Octavian – *Hronicul Muzicii Românești*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1983

COZMEI, Mihail – *125 de ani de învățământ artistic de stat 1860 – 1985*, Iași, 1985.

DELAVRANCEA, Cella – *Scrieri*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1982

MUNTEANU, Gabriela – *Didactica educației muzicale*, Bucureşti, Editura Fundației *România de mâine*, 2005

VASILE, Vasile – *Metodica predării muzicii*, Bucureşti, Editura Muzicală, 2004

VASILE, Vasile – *Pagini nescrise din istoria pedagogiei și a culturii românești: o istorie a învățământului muzical*, Bucureşti, Editura Didactică și Pedagogică, 1995

LIEDUL SCHUBERTIAN

Elev **Andrada Augustin**, clasa a XI-a
Îndrumător, Prof. **Maria Georgeta Popescu**
Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă,* Iaşi

În istoria muzicii europene, secolul al XIX-lea se identifică în cea mai mare parte cu Romantismul. Declanşat de revoluția franceză, acest curent artistic apare într-o epocă istorică importantă, care este marcată de mari transformări în viața economică, socială şi politică din întreaga Europă. Curentul artistic va pleda pentru explorarea universului interior al omului.

În muzică mişcarea artistică s-a ridicat împotriva rigorilor clasicismului, a simplismului estetic, a rațiunii şi a ordinii. Creatorii romantici vor susține manifestarea fanteziei, exprimarea sentimentelor, spontaneitatea şi sinceritatea emotivă, vor promova libertatea expresiei, ieşind astfel din convențional. Intensitatea emoțională a muzicii, importanța acordată folclorului, libertatea formelor muzicale, îmbinarea melodiei cu literatura, folosirea disonanțelor, enarmoniilor şi modulațiilor la tonalități îndepărtate sunt elementele ce constitue caracteristicile generale are romantismului. Este pentru prima dată când muzica devine cea mai înaltă formă de exprimare artistică, toate artele subordonându-se ei.

Contrastul tematic, asimetria frazelor şi *accesibilitatea* vor fi adevarate caracteristici ale creațiilor romantice, generând trăsături definitorii ale limbajului muzical romantic alături de utilizarea *folclorului* şi *a programatismului*, devenind împreună *principii de compoziție* ale secolul al XIX-lea. Aceste elemente au determinat apariția unor noi genuri specifice: *liedul*, *miniatura instrumentală şi orchestrală*, *poemul simfonic*, *simfonia cu program*, iar genul *operă* va ajunge la apogeu, în special prin cei doi mari creatori – Giuseppe Verdi şi Richard Wagner.

Cei mai de seamă reprezentanți ai Romantismului muzical, care au avut o importanță deosebită în evoluția şi desăvârşirea genurilor muzicale de la miniatura vocală şi instrumentală la simfonie şi operă sunt: Carl Maria von Weber, Franz Schubet, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Robert Schumann, Hector Berlioz, Frederic Chopin, Franz Liszt, Johannes Brahms, Piotr Ilici Ceaikovski, Edvard Grieg, Antonin Dvořák etc.

Părintele liedului romantic - Franz Schubert are un loc necontestat în istoria muzicii. S-a născut la 31 ianuarie 1797 la Lichtenthal, o suburbie a Vienei. A cunoscut muzica de timpuriu în casa părintească, alături de tatăl şi frații săi mai mari, unde a învățat să cânte la diverse instrumente

Scanned with OKEN Scanner

muzicale (pian, vioară, violă, orgă) dar si arta cântului vocal, armonia şi compoziţia cu Antonio Salieri. În anul 1808 la vârsta de 11 ani intră la Stadkonvikt, o anexă a Universităţii, şcoală unde erau formaţi micii cântăreţi. Aici strălucea prin progrese uimitoare în domeniul muzical, nu acorda însă o aşa mare atenţie obiectelor de cultură generală. Copilul suferă în urma vieţii dure de internat, acest lucru intensificându-i latura independentă a caracterului său. Aici va lega însă strânse legături cu numeroşi colegi, care mai târziu vor deveni singurele puncte de sprijin ale compozitorului, cei care vor recunoaşte geniul Franz Schubert şi vor deveni partenerii viitoarelor *Schubertiade*, în cadrul cărora se nasc primele sale lieduri. La 12 ani a început să compună lucrări pentru pian la patru mâini, muzică de cameră şi diverse lucrări vocale.

Deşi a trăit doar 31 de ani, Franz Schubert a lăsat o creaţie numeroasă şi extrem de valoroasă ce cuprinde 950 de lucrari, dintre care peste 600 lieduri, 9 simfonii, 20 de cvartete, cvintete, sonate pentru pian, pentru pian şi vioară, opere, muzică corală, lucrări religioase etc. Toate aceste genuri au fost concepute în doar 14 ani de creatie, din cele trei decenii de existenţă a creatorului romantic. Din păcate, foarte puţine dintre lucrări au cunoscut succesul în timpul vieţii compozitorului, celor mai multe dintre ele fiindu-le recunoscută valoarea abia după dispariţia acestuia. Creatorul liedului romantic se va stinge din viaţă la 28 noiembrie 1828.

Punctul de greutate al creaţiei sale îl constituie genul **lied**, el dând acestui tip de lucrare amploare, strălucire, concepându-l la un înalt nivel şi făcându-l să cunoască măiestria artistică, pentru că până la Schubert liedul a fost considerat un gen minor, lipsit de valoare autentică. Majoritatea creaţiei vocal-miniaturale schubertiene a fost grupată în trei mari cicluri: *Frumoasa morăriţă* - 20 de lucrări – *Încotro?*, *Flori uscate*, *Nerăbdare*, *Curiosul* etc.; *Călătorie de iarnă* - 24 de lieduri – *Poşta*, *Vis de primăvară*, *Teiul*, *Singurătatea*, *Flaşnetarul* etc. şi ciclul-postum – *Cântecul lebedei* - cuprinzând 14 lucrări – *Veste de iubire*, *Serenadă*, *Oprire*, *Atlas* etc.

O importanţă deosebită în realizarea creaţiei de lied a compozitorului a avut-o **textul poetic**. Franz Schubert şi-a dat seama de importanţa calităţii versului literar în crearea unui lied de succes şi, de aceea, a acordat o foarte mare atenţie poeţilor contemporani, dar uneori a apelat şi la poezii, sonete renascentiste. Într-o scrisoare în care îi răspunde unui prieten care îi lăuda o lucrare nouă, el spunea: *Da, aceasta este o poezie bună: ea inspiră cuiva imediat ceva inteligent; melodiile curg şi aceasta este o adevărată bucurie. La o poezie proastă, nu merge nimic: te chinui cu ea şi nu iese decât un lucru sec*[324].

A acordat atenţie specială versurilor lui Johann Wolfgang van Göethe, a transpus în muzică un număr mare din poeziile acestuia, căci găsea în ele expresivitate simplă şi clară, imagini poetice multiple, elemente care creează inspiraţie muzicală compozitorilor înclinaţi spre genurile vocale.

[324] Dan Spătaru, *Franz Schubert*, Bucureşti, Editura de Stat pentru literatură şi artă, p. 90.

Scanned with OKEN Scanner

Pe lângă poeziile lui Göethe, F. Schubert a mai folosit şi versurile altor poeţi precum Matthison, Collin, Korner, Schober, Müller, Heine, Schiller, dar şi a lui W. Shakespeare, W. Scott, Dante Alighieri, Petrarca etc. Liedurile schubertiene capătă o vastă diversitate tematică, datorită folosirii celor mai valoroase versuri ale poeţilor menţionaţi.

F. Schubert acordă o deosebită importanţă nu numai versurilor, ci şi acompaniamentului părţii vocale, atribuindu-i de multe ori rol descriptiv, pentru a întregi imaginile poetice cuprinse în text. Uneori sunt folosite formule ritmice sau melodii scurte cu rol imitativ, pianul redând prin acestea diverse sunete din natură (*Craiul ielelor* - este redat şuieratul vântului, *Încotro?*- murmurul pârâului şi cursul unduitor al apelor, *Ultima speranţă* - notele scurte care trec de la o mână la alta redau parcă mişcarea frunzelor în cădere).

O altă caracteristică a liedului schubertian este determinată de inspiraţia din folclor şi din melodiile populare austro-germane, astfel lucrările capătă o cantabilitate deosebită, unele dintre ele ajungând să circule ca adevărate creaţii folclorice germane.

Din punct de vedere al **formei**, ***liedurile*** lui Franz Schubert sunt variate: cele concepute strofic aparţin formelor *monopartite*, *bipartite*, *tripartite* sau altele cu *formă liberă*, ce aparţin tipului de *lied-baladă*.

Liedul strofic este cel mai apropiat de cântecul popular, cu aceeaşi melodie care se repetă după fiecare strofă, şi este forma cea mai simplă prin care Schubert a dat la iveală capodopere precum: *Serenadă*, *Pribegia*, *Culoarea iubită* din ciclul *Frumoasa Morăriţă*. Cel mai des pot fi întâlnite: liedul cu *forma clasică ABA - tripartită*, cu o melodie principală care apare la început şi la sfârşit, iar partea de mijloc este ocupată de cele mai multe ori de o idee melodică contrastantă, exemple fiind liedurile: *Oprire*, *La râu*, *Teiul*, din ciclul *Călătorie de iarnă*; uneori, compozitorul utilizează în lucrările sale şi o arhitectură *bipartită* – cu două melodii diferite sau cu o melodie şi un recitativ melodic, în care se ilustrează imagini contrastante ca în cazul celebrei compoziţii *Fata şi moartea*; sau lieduri fără împărţire strofică, foarte scurte, dar în care F. Schubert concentrează tot talentul său creator, precum în lucrarea *Peste toate culmile este linişte*.

Liedul *Regele ielelor*, pe versuri de acelaşi Johann Wolfgang van Göethe, este mult mai complex. Textul muzical va ilustra pe cel literar, care aparţine celor patru personaje: povestitorul, tatăl, fiul şi regele ielelor. Compozitorul va reuşi să redea, prin muzica acestei lucrări, stările sufleteşti ale fiecărui personaj.

Cantabilitatea incontestabilă a textului muzical, uneori cu caracter popular, importanţa deosebită acordată textului literar, varietatea tematică, adâncirea sensului poetic şi conceperea acompaniamentului sunt particularităţi ale liedului romantic conceput de Franz Peter Schubert. Geniul înlătură ideea paralelismului dintre melodie şi text, găsind pentru aceste două elemente un

Scanned with OKEN Scanner

drum muzical comun, armonios şi expresiv. Datorită acestor lucruri prietenul său Franz Grillparzer afirma: *Schubert a făcut poezia să cânte şi muzica să vorbească*[325].

Interpretarea miniaturilor vocale schubertiene necesită, pe lângă *tehnică vocală avansată*, o latură emoţională deosebit de sensibilă, dar şi cunoaşterea ideilor sau a sentimentelor pe care autorul vrea să şi le exteriorizeze, să le exprime. Interpretul trebuie să trăiască textul poetic, să-l pronunţe perfect. De aceea, liedul schubertian nu cultivă virtuozitate vocală, de tipul *bel-canto*-ului operei italiene. El cere interpretului un *timbru limpede, o dicţie clară*. Pianistul, de asemenea, are rol egal în slujirea textului poetic, *de a crea şi transmite* întreaga gamă de *culori sonore*.

Aşa cum pentru Schubert era *suficient ca poezia să-l facă să zâmbească sau să lăcrimeze pentru ca ea să devină muzică*[326], şi pentru interpret este îndeajuns să fie impresionat de linia melodică, dar şi de valoarea textului literar. Astfel, se va produce o strânsă legătură între cei trei parteneri: *poet – compozitor – interpret*, care va avea ca rezultat final ceea ce şi-au dorit creatorii romantici cel mai mult – exteriorizarea liberă a trăirilor şi sentimentelor exprimate prin intermediul artelor, toate aceste lucruri ajungând în final la marele public.

BIBLIOGRAFIE

BRUMARIU, Liviu, Grigore CONSTANTINESCU, Marin HRISANTA – *Istoria muzicii şi formele muzicale, Manual pentru clasele XI – XII - licee de muzică*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1985

CHELARU, Carmen – *Cui i-e frică de Istoria muzicii?*, vol. II, Iaşi, Editura Artes, 2007

MERIŞESCU, Gheorghe – *Istoria Muzicii Universale pentru uzul Conservatoarelor şi Institutelor pedagogice*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1968

PASCU, George, Melania BOŢOCAN – *Carte de istorie a muzicii*, vol. I, Iaşi, Editura Vasiliana'98, 2003

SPĂTARU, Dan – *Franz Schubert*, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1965

ŞTEFĂNESCU, Ioana – *O istorie a muzicii universale*, vol. III, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1998

*** *Larousse – Dicţionar de mari muzicieni*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2000

www.wikipedia.com

[325] Dan Spătaru, *op. cit.*, p. 103.

[326] Ioana Ştefănescu, *O istorie a muzicii universale*, vol. III, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1998, p. 35.

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA ŞI MEDICINA

Elev **Graţiela Bejinaru**, clasa a XI-a
Îndrumător, Prof. **Ioana Frăţilă Nichifor**
Liceul de Muzică şi Arte Plastice *Constantin Brăiloiu*, Târgu Jiu

Din negura vremilor, muzica vindecă. Funcţia taumaturgică şi incantaţia se împleteau în cadrul ritualurilor magice. Avem date istorice despre un fel de reţetă medicală din Egipt, cunoscută sub denumirea de *papirusul Ebers*, prin care *bolnavul era obligat să intoneze muzical o invocaţie a zeităţii în momentul în care primea medicamentul.* De asemenea, Plutarh ne descrie cum, prin sunete, muzicianul Thaletas ar fi izbăvit Sparta de o epidemie de ciumă. În anul 1616, medicul italian Covarrubias foloseşte eficienţa dansului *Saint-Guy* în lupta împotriva durerilor cauzate de muşcăturile de şarpe sau de păianjeni veninoşi, în special *tarantula*. Vorbim despre un dans epuizant, bolnavul fiind nevoit să danseze fără întrerupere, până la trei nopţi. De *tarantulă* este legat şi numele cunoscutului dans din sudul Italiei, *tarantella*. Muzica acestui dans este interpretată fie de instrumente ce produc sunete înalte – vioară, flaut sau chitară –, fie de instrumente de percuţie cât mai zgomotoase posibil, precum trombonul, trompeta sau timpanul. Dincolo de lupta împotriva periculosului venin al insectei, *tarantella* a rămas ca un dans cu o ritmică extremă, folosit cu măiestrie de compozitori ca Felix Mendelssohn-Bartholdy, în finalul Simfoniei a IV-a, *Italiana*.

În zilele noastre, intervenţiile chirurgicale, naşterile, extracţiile dentare ar fi de neconceput fără ajutorul anesteziei. În Antichitate însă, muzica era singura alinare a acestor operaţii. Există mărturii despre metoda de terapie muzicală a medicului grec Athenaops, care trata durerile cu ajutorul instrumentelor, în special flaut, melodiile ritmice fiind cântate chiar *deasupra locului durerii*. Mai târziu, au apărut *extractorii de dinţi*, care îşi desfăşurau activitatea în zilele de târg, în pieţe publice, unde era zgomot şi unde instrumente diverse intonau o muzică foarte ritmată, de mare intensitate sonoră. Ea avea efectul de a-i atenua pacientului durerea în timpul extracţiei.

La grecii antici s-au descoperit mai multe feluri de practici medicale asociate cu filozofia muzicii, aşa cum reiese din evocarea puterii fiilor lui Antolycos de a opri, cu ajutorul unui cântec, sângele negru care curgea din rana lui Ulise. Şi *Odiseea* lui Homer nu este decât un exemplu. Istoria menţionează şi cazul cunoscutului terapeut roman Celsus, care utiliza muzica în tratarea pacienţilor cu boli psihice. Metoda şi-a dovedit eficienţa de-a lungul timpului, fiind încă folosită pentru calmarea pulsului inimii.

Scanned with OKEN Scanner

Unde să căutăm nucleul acestei extraordinare puteri curative a muzicii? Care dintre elementele muzicii pot transmite la intensitate maximă emoții variate – pozitive sau negative, mărind, într-o stare de avânt, pulsul inimii sau conducând la stări de încordare şi agitație? Putem găsi răspuns în gravitația sonoră, în funcționalism şi în dualitatea tonalității. Atât starea de fericire şi relaxare, generată de stabilitatea majorului şi cultivarea gustului pentru sensibilă, cât şi depresivitatea minorului îi influențează pe ascultătorii şi interpreții muzicii. *Este lipsită de orice îndoială supoziția că efectele psihofiziologie ale muzicii sunt cu mult mai puternice în cazul participării active la execuția muzicală – cazul interpreților, mai ales al acelora dintr-o orchestră, care suferă o influență a muzicii mult amplificată de interpretarea celorlalți orchestranți*, spuneau, în anul 1973, Fuhrmeister şi Wiesenhutter, care au analizat impactul psihosomatic asupra unui număr de 254 de muzicieni, aparținând a 3 orchestre. În timpul experimentului, Orchestra A a interpretat 74% lucrări de muzică simfonică modernă, Orchestra B a abordat 37% din lucrările orchestrei A, iar Orchestra C nu a interpretat muzică simfonică contemporană. În raport cu orchestra C, în rândul instrumentiştilor din orchestrele A şi B s-au înregistrat frecvente tulburări de somn, nervozitate, stări depresive, grețuri, palpitații şi alte tulburări cardiace.

Un capitol aparte poate fi constituit din observațiile asupra modificărilor cardio-vasculare apărute la dirijori în cursul interpretării unor pasaje muzicale încărcate de tensiune emoțională, dar şi de concentrarea maximă spre a asigura trecerea de la o anumită atmosferă muzicală la o alta, opusă – există deja în România studii asupra acestor aspecte, cu referire la condițiile în care se poate instala ceea ce putem numi stres psihic profesional. Dr. Ioan Bradu Iamandescu evocă experimentul cunoscutului dirijor Herbert von Karajan, care *s-a oferit spre studiu, echipat cu aparatură folosită de cosmonauți – un veritabil poligraf, înregistrând numeroase constante fiziologice, de data aceasta, în cursul dirijatului. Deşi fără să solicite o gestică energică, momentul respectiv – cu exigențe deosebite ale partiturii – a provocat o accelerare a pulsului la 172 de bătăi pe minut şi o creştere a TA la 180 mm Hg.*

Intensitatea este un alt factor de influență extrem de important, cunoscută fiind simptomatologia instrumentiştilor – în special a suflătorilor – în cazul abordării creațiilor wagneriene. Ascultarea muzicii rock are influențe dramatice asupra organismului. În Germania, şi nu numai, aceste efecte au fost cercetate şi rezultatele nu au fost tocmai plăcute: *15-20 de tineri sunt hipoacuzi, datorită ascultării frecvente a muzicii cu mulți decibeli. În afara afectării auzului, muzica bogată în decibeli îşi exercită acțiunea ei nocivă şi asupra activității organelor interne.* Apar, astfel, modificări ale ritmului cardiac şi ale tensiunii arteriale (ambele cresc), secreția salivară şi gastrică este tulburată, glicemia creşte, scade capacitatea de efort. Regăsim în istoria Chinei, relatată de G. Harrer (1982), o mărturile cutremurătoare asupra efectului intensității crescute a muzicii: *împăratul Huang Ti pedepsea la moarte răufăcătorii printr-o execuție ce consta în*

Scanned with OKEN Scanner

imobilizarea condamnatului, obligat să asculte un ansamblu de tobe şi flaute ce cântau neîntrerupt până la moartea celui condamnat.

Muzica vorbeşte fiecăruia dintre noi – *noi*, oameni cu o personalitate mai puternică sau mai slabă, oameni care au un anumit tip de ascultare – *emoţională, afectivă sau evocatoare*, oameni cu probleme în familie şi în viaţă, oameni diferiţi ca pregătire, ca inteligenţă şi, totuşi, oameni... Muzica ne face să înţelegem mai bine *sensul intrinsec al vieţii, ca şi minunile lumii, intensitatea recepţiei frumosului, precum şi încărcătura morală conţinută în mesajul ei.*

Toate aceste cazuri întâlnite de-a lungul istoriei umanităţii ne duc cu gândul la un singur cuvânt: **muzicoterapie**. Utilizarea muzicii în scopul ameliorării bolilor prezintă o asociere cu utilizarea unui medicament, motiv pentru care Boris Luban Plozza a denumit această asociere *administrată* în scop terapeutic, *musikament.*

Arta vindecării prin muzică reprezintă un tratament al anumitor boli nervoase, cu ajutorul audiţiilor muzicale. Beneficiile asupra sănătăţii oamenilor merg de la relaxarea psihică (scăderea tensiunii emoţionale, stare de fericire, extaz, serenitate, împăcare) la stimularea memoriei, creşterea încrederii în sine şi a randamentului în munca fizică şi intelectuală la întărirea voinţei şi a optimismului vieţii, până la transformarea caracterelor şi comunicarea fără bariere a celor care cântă împreună. Muzica a fost şi va rămâne singurul mijloc prin care poate fi atinsă coarda cea mai sensibilă a omului interior, rămas fără mască în faţa unei realităţi sonore care se înalţă dincolo de cuvinte. Muzicoterapia are efect nu numai asupra oamenilor, influenţând în egală măsură plantele şi animalele. Aproape 500 de vaci de rasă Holstein ascultă zi de zi muzică simfonică în surdină de la difuzoarele amplasate într-o fermă din sudul ţării noastre. Muzica nu numai că linişteşte animalele, dar şi provoacă o creştere a producţiei de lapte. *Când le-am pus prima dată muzică, cred că era Beethoven, toate vacile s-au adunat lângă difuzoare. Nu ne venea să credem, iar îngrijitorii şi-au făcut cruce*, mărturisea fermierul, uimit şi fascinat. Într-o seră, liniştea plantelor a fost mângâiată, pentru o vreme, de sonorităţi baroce. După un timp, au fost găsite – toate – cu ramurile întărite şi viguroase, îndreptate către sursa muzicii, sublim simbol al unei mute rugăciuni de mulţumire.

Nimeni pe această lume nu poate trăi fără muzică!

BIBLIOGRAFIE

ALEXANDRESCU, Dragoş – *Curs de teoria muzicii pentru învăţământul muzical superior*, vol. II, Bucureşti, Litografia Conservatorului de Muzică *Ciprian Porumbescu*, 1980

IAMANDESCU, Ioan Bradu, Boris LUBAN-PLOZZA – *Dimensiunile psihologice ale muzicii. Introducere în muzicoterapie*, Bucureşti, Editura Romcartexim, 1997

*** *Dicţionarul Explicativ al Limbii Române*, ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1996

Scanned with OKEN Scanner

CLAUDE DEBUSSY ŞI ASPECTE SIMBOLISTE ÎN CREAŢIA SA

Elev **Linda Ianchis**, clasa a XII-a
Îndrumător, Prof. dr. **Hilda Iacob**
Liceul de Muzică *Sigismund Toduță*, Cluj-Napoca

1. Contexul istoric al apariţiei Impresionismului şi Simbolismului

A doua jumătate a secolului al XIX-lea nu a fost în niciun caz o perioadă liniştită în istoria Franţei. Atât în plan politic şi social (crize şi contradicţii, războiul franco-german, Comuna din Paris, prăbuşirea celui de-al doilea Imperiu), cât şi în plan cultural (academismul exacerbat, romantismul suprasaturat, lupta împotriva naturalismului şi a realismului), această perioadă a fost caracterizată de multe şi puternice tensiuni. *Rezultatul acestor stări de fapte este, pe de o parte, o tradiţie academică foarte puternică, sprijinită de stat, şi perseverenţa cu care inovatorii caută forme noi în artă, pe de altă parte*[327].

În acestă perioadă se afirmă ca inovatori ai artei, impresioniştii şi simboliştii. Ei nu trec nicidecum printr-un moment uşor, favorabil dezvoltării lor în plan cultural. Dimpotrivă, li se opune rezistenţă, mai ales la început.

2. **Impresionismul** este curentul artistic apărut în Franţa datorită faptului că un grup de pictori *rebeli* refuză a continua să abordeze în lucrările lor aceleaşi teme întâlnite în picturile de până atunci: istorice, mitologice, religioase caracterizate de un colorit tern şi întunecos. Courbet[328] - care se întreba: *Cum aş putea picta îngeri, când nu am văzut niciunul niciodată?* El susţinea că adevărata artă nu are nimic în comun cu regulile în care o îngrădeau Academia şi Salonul Oficial, ci temele pot fi luate din viaţa reală, din ceea ce îi este familiar artistului. Aşadar, căutările de noi subiecte ale pictorilor impresionişti se îndreaptă spre ceea ce ei consideră a fi singura sursă de inspiraţie inepuizabilă: natura şi diferitele ei infăţişări (spectacolul străzii, peisajul de iarnă, peisajul marin, lacul cu nuferi). Impresioniştii acordă o atenţie deosebită luminii, ca fiind agentul principal ce dă viaţă, ea devenind *personajul principal* al fiecărui tablou de factură impresionistă.

[327] A. Alşvang, *Claude Debussy*, în: *Probleme de muzică*, nr. 5, 1962, p. 19.
[328] Gustave Courbet (1819-1876), pictor francez care a condus mişcarea realistă a picturii din Franţa.

Scanned with OKEN Scanner

Caracteristică impresionismului este şi expresia *plein-air*, referindu-se la pictura practicată în aer liber în vederea obținerii unor efecte cromatice specifice peisajului natural.

Denumirea acestui curent derivă de la un tablou expus în 1874 a pictorului Claude Monet, intitulată *Impression. Soleil levant (Impresie. Răsărit de soare*). Criticii au calificat în degradare mişcarea de Impresionism şi au denunțat-o sub acest nume opiniei publice.

3. **Simbolismul** apare în Franța, în perioada înfrângerii Comunei din Paris, desfăşurându-se între ultimele trei decenii ale secolului al XIX-lea şi primul deceniu al secolului al XIX-lea. Astfel, se întâlneşte o societate în criză, dornică de-a evada fie în ocultism, fie în estetism, fie în ținuturi îndepărtate şi exotice. Actul de naştere al simbolismului este reprezentat de scrisoarea lui Jean Moréas intitulată *Le Symbolisme* apărută în suplimentul literar al ziarului francez *Le Figaro*, în anul 1886. Aceasta reprezenta manifestul literar al noii mişcări prin care propunea totodată numele curentului simbolist.

Particularitățile simbolismului sunt: *simbolul*, *sugestia* şi *corespondența.*

Simbolul este o imagine oferită sensibilității care indică realități perceptibile sau inteligibile. Acesta se realizează grație corespondenței care se stabileşte între planul obiectului concret şi planul semnificației abstracte la care trimite. De asemenea, el este un semn particular care ține locul unei realități imposibil de reprezentat într-un alt fel. Poeții nu folosesc simboluri convenționale, ci simboluri poetice apărute într-un text unic şi care au un grad ridicat de ambiguitate.

Sugestia este un mod de comunicare aluziv care a contribuit la dezvoltarea liricii moderne. Tehnica sugestei reprezintă o zonă a vagului valorificată de curentul Impresionist atât în arte plastice (Claude Monet, Edgar Degas), cât şi în muzică (Claude Debussy, Maurice Ravel). Poetul simbolist Stéphane Mallarmé spunea: *A numi un obiect înseamnă a suprima trei sferturi din plăcerea care constă în bucuria de-a ghici încetul cu încetul; să sugerezi,iată visul nostru!*

Corespondența reprezintă potrivirile dintre lucruri, dintre partea şi întregul unui element ca în poezia *Correspondences* a lui Charles Baudelaire. În această poezie unitatea lumii este dată de comunicarea dintre diferite senzații: *Parfum, culoare, sunet se-ngână şi-şi răspund* – referindu-se la trei dintre cele mai importante organe de simț: mirosul, văzul şi auzul. Acest fel de a comunica, prin sinestezii, este considerat a fi un mister ce nu se revelează omului obişnuit care nu percepe lumea decât la suprafață; el se adresează artistului ale cărui calități sunt excepționale, care-i permit să descopere legături şi să stabilească analogii între sufletul său şi universul întreg.

4. **Asemănări între cele două curente artistice moderne**

Printre multe altele, cele mai evidente asemănări între simbolism şi impresionism se referă la contexul apariției lor, caracterul inovator (Impresionismul în pictură, iar Simbolismul în

Scanned with OKEN Scanner

literatură), idealurile impuse (de a elibera domeniul artei din care fac parte de sub dominația academismului, rutinei și stagnării) și adoptarea unei atitudini pasive în fața vieții.

O altă asemănare se referă la atitunea reprezentanților acestor două curente față de rațiune, în ambele cazuri aceasta jucând un rol secundar. Pentru impresioniști, rațiunea reprezenta elementul care stânjenea declanșarea emoției și sensibilității pure, iar pentru simboliști – suprimarea emoției ce stătea la baza actului de naștere al unei opere de artă. În acest sens, Rimbaud afirma că *palida rațiune ne ascunde infinitul.*

5. **Diferențe între cele două curente artisice moderne**

Se spune că Simbolismului din poezie îi corespunde pictura din Impresionism. Într-adevăr, între cele două curente sunt numeroase asemănări, unele dintre ele fiind enumerate mai sus. Totuși există și diferențe semnificative.

În primul rând, prima și probabil cea mai evidentă deosebire este aceea că Impresionismul s-a manifestat cu precădere în pictură, iar Simbolismul în literatură, deși nici unul, nici celălalt nu s-a limitat doar la domeniul artei în care a apărut.

În al doilea rând, alegerea suportului tematic este o altă deosebire. Întreaga creație plastică impresionistă evidențiază esențiala resursă artistică a pictorilor și anume, contemplația naturii. Simboliștii, de cele mai multe ori incapabili să se adapteze lumii din afară, se vor orienta spre sinele interior, cultivând monotonia și tristețea neînțeleasă.

Un alt aspect care diferențiază cele două curente se referă la atitudinea adoptată și transmisă de către artiștii celor două curente prin creațiile lor. Pe de o parte, atitudinea optimistă a impresioniștilor reflectată de efectul general al picturii lor, în care predomină veselia, luminozitatea și bună-dispoziție. Pe de altă parte, atitudinea pesimistă specific simbolistă, întruchipând singurătatea totală. Un motiv care i-ar fi putut duce în situația de-a adopta această atitudine ar putea fi căutarea resurselor doar în experiența vieții cotidiene care a fost stăpânită de ideea resemnării în fața destinului.

6. **Elemente simboliste în creația lui Debussy**

Este evident faptul că Impresionismul și Debussy sunt definitiv legați unul de altul pe bună dreptate (impresioniștii fiind cei care au dezvoltat noi teorii despre lumină și culoare, Debussy făcând același lucru în muzică). Totuși, în cartea sa intitulată *Viețile marilor compozitori*, Harold C. Schonberg afirma că *Debussy este cel mai mare dintre muzicienii impresioniști, deși i s-ar potrivi mai bine termenul de simbolist*[329]. Totodată, se știe faptul că lui Debussy nu îi făcea o mare plăcere asocierea muzicii sale cu Impresionismul, el autointitulându-se *musicien français* (muzician francez).

[329] Harold Schonberg, *Viețile marilor compozitori*, București, Editura Lider, 1997, p. 437.

Scanned with OKEN Scanner

În întreaga istorie a muzicii, Claude Debussy este cunoscut drept unul dintre compozitorii care a fost aliniat cel mai îndeaproape cu Simbolsmul poetic. Compozitorul avea un interes deosebit față de literatură, în special față de cărțile de versuri și revistele literare. Încă din adolescență, când dificultățile financiare ale familiei l-au pus în situația de a face corepetiții sau a da lecții de pian, banii pe care îi obținea din aceste activități îi folosea, cel mai des, pentru a-și cumpăra cărți, în special poezii.

Contactul lui Debussy cu poezia simbolistă a început cu cei mai de seamă reprezentanți ai acestui curent: Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé și Charles Baudelaire, poeți care însemnau mai mult pentru Debussy decât pictura. Este bine cunoscut faptul că Debussy participa la cenaclurile poeților francezi sau petrecea timp în *Librairie de l'Art Indépendant* unde îi putea întâlni pe Verlaine sau pe Mallarmé. Pentru Debbusy, literatura – și în special cea simbolistă – reprezenta modelul perfect pentru ideile sale estetice și pentru felul în care muzica trebuie compusă. La întrebarea *Care este relația dintre poezie și muzică*? Debussy răspunde că muzicienii care nu înțeleg multe din poezie nu vor putea să o pună pe muzică *ei o pot strica, doar.*

Miniatura vocală este cea în care se reflectă cel mai mult latura simbolistă a compozitorului Claude Debussy. Este interesant cum gustul pentru lied al compozitorului este strâns legat de doamna Vasnier. Aflat la cursul de canto de la Moreau-Sainti în calitate de acompaniator, este fascinat de vocea acestei doamne, soția unui arhitect parizian, caracterizată de o frumusețe extraordinară și de o extensiune rar întâlnită.

Câteva dintre cele mai reprezentative lucrări în acest sens fac parte cele două serii de *Fêtes Galantes* (*Sărbătorile galante*)-pe versuri de Paul Verlaine, *Cinq poèmes de Baudelaire* (*Cinci poeme de Baudelaire*), *Apparition* (*Apariție*) și *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* (*Trei poeme de Stéphane Mallarmé*).

Prima serie de *Fêtes Galantes* conține trei poezii ale simbolistului Verlaine: *En sourdine* (*În surdină*), *Fantoches* (*Paiețe*) și *Clair de lune* (*Clair de lună*). *En sourdine* are forma unui lied simplu în care se întâlnesc suprapuneri de arabescuri și, totodată, motivul privighetorii. În următorul lied, *Fantoches* se remarcă o subtilă ironie facându-se referire la câteva din personajele din *Commedia dell'Arte*, de exemplu: Pulcinella care reprezintă trândavul, pungașul și Scaramouche fiind caracterizat de viclenie și ingâmfare. Cel de-al treilea lied *Clair de lune* se remarcă prin armonii deosebite redată printr-o muzică liniștită, melancolică.

A doua serie de *Fêtes Galantes* cuprinde liedurile *Les Ingénus* (*Ingenuii*), *Le Faune* (*Faunul*) și *Colloque sentimental* (*Colocviu sentimental*). Fiecare din aceste trei lieduri conține câte o inovație din punct de vedere armonic și nu numai. *Les Ingénus* aduce momente bitonale, modulații neașteptate și grațioase arabescuri. *Le Faune* se remarcă prin frecventele acorduri de nonă și de undecimă și ritm ostinat. În ultimul lied al ciclului *Colloque sentimental* apar asemănări cu

Scanned with OKEN Scanner

celebra lui operă *Pelléas et Mélisande*, mai ales prin utilizarea recitativului şi a dialogului în partea de mijloc a piesei, secţiune în care foloseşte pedala de mijloc a pianului pentru a susţine nota *do* pe parcursul a treizeci şi două de măsuri.

Cinq poèmes este ciclul de cinci lieduri inspirate de versurile lui Charles Baudelaire: *Le balcon* (*Balconul*), *Harmonie du soir* (*Armonie de seară*), *Le jet d'eau* (*Fântâna ţâşnitoare*), *Recueillement* (*Reculegere*) şi *La mort des amants* (*Moartea amanţilor*). În aceste lieduri Debussy redă, printr-o atmosferă liniştită şi sensibilă, melancolia pe care aceste poezii o exprimă. Din acest ciclu, *Le jet d'eau* este considerată a fi cea mai originală piesă.

Dintre liedurile pe versuri de Mallarmé se remarcă liedul *Apparition*, ale cărui versuri sugerează o atmosferă nostalgică. În această melodie, Debussy realizează cu o mai mare pregnanţă legătura între muzică şi textul poetic. De asemenea, motivele melodice pot fi considerate simboluri muzicale care sunt în concordanţă cu mesajul textului: teama, ambianţa melancolică. Acest lied se evidenţiază şi prin universul său armonic, prin schimbări frecvente de cheie şi instabilitate tonală.

Printre liedurile inspirate de versurile lui Stéphane Mallarmé se află şi ciclul *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* format din piesele *Soupir* (*Suspin*), *Placet futile* (*Plângere neîntemeiată*) şi *Éventail* (*Evantai*). Scrise în 1913, acestea se află printre ultimele sale creaţii. În timp ce primele două lieduri sunt tonale, cel de-al treilea atrage atenţia prin des întâlnitele cromatizări, lipsa armurii şi caracterul său atonal.

Chiar dacă nu face parte din creaţia vocală miniaturală, *Prélude à l'après-midi d'un faune* (*Preludiu la după-amiaza unui faun*) – una dintre cele mai importante creaţii simfonice ale lui Debussy, are ca sursă de inspiraţie o eglogă a simbolistului Mallarmé. Poetul îi solicitase lui Debussy un acompaniament pentru această poezie, iar ceea ce reuşise să realizeze compozitorul a fost uimitor, depăşind aşteptările lui Mallarmé care a afirmat: *Ilustraţia dumneavoastră nu prezintă nici o disonanţă în raport cu textul meu, decât, cel mult, în sensul că merge mult mai departe în nostalgie şi în lumină, cu fineţe, cu nelinişte, cu bogăţie (...) Nu mă aşteptam la aşa ceva. Această muzică prelungeşte emoţia poemului meu şi creează cadrul cu mai multă pasiune decât coloritul.*[330] Această lucrare degajă o atmosferă sonoră diafană, de un visător lirism, cu un specific coloristic aparte.

O altă lucrare unică şi extrem de importantă în creaţia lui Debussy este opera *Pelléas et Mélisande* bazată pe drama simbolistă a lui Maurice Maeterlinck (poet, eseist şi dramaturg belgian). Textul acestei lucrări a fost singurul care corespundea cerinţelor estetice şi muzicale ale lui Debussy: elemente de simbol şi aluzie, prin nesiguranţa şi jocul întâmplării, prin imprecizia locului şi timpului desfăşurării acţiunii şi prin viaţa plină de mister a personajelor.

---

[330] Vasile Iliuţ, *De la Wagner la contemporani*, vol. III, Bucureşti, Editura Muzicală, 1997, pp. 47-48.

Scanned with OKEN Scanner

7. **Concluzii**

Prin transparență, eleganță, tușeu extrem de sensibil, armonie originală și acorduri nemaiîntâlnite cu disonanțe nerezolvate, Claude Debussy s-a dovedit a fi un revoluționar și un inovator al muzicii culte, lăsându-se influențat într-o mare măsură de celelalte două curente artistice care s-au afirmat în aceeași perioadă: Impresionismul și Simbolismul. Chiar dacă în creațiile sale se remarcă multe trasături ale Impresionismului, la fel de puternice sunt și influențele Simbolismului, respectiv ale celor mai de seamă poeți ai acestui curent, reflectate îndeosebi în multe din liedurile sale, dar nu numai.

BIBLIOGRAFIE

ALEXANDRESCU, Romeo – *Debussy*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1967

ALȘVANG, Arnold Alexandrovici – *Claude Debussy*, în: *Probleme de muzică*, Revista *Muzica*, nr. 5/1962

ILIUȚ, Vasile – *De la Wagner la contemporani*, vol. III, Bucureşti, Editura Muzicală, 1997

MERIȘESCU, Gheorghe – *Istoria muzicii universale*, Bucureşti, Editura Didactică și Pedagogică, 1968

SCHONBERG, Harold – *Viețile marilor compozitori*, Bucureşti, Editura Lider, 1997

Scanned with OKEN Scanner

SERGHEI RACHMANINOV

STUDIUL - TABLOU OP 39. NR. 1

Elev **Florin Mantale**, clasa a X-a
Îndrumător, Prof. **Maria Georgeta Popescu**
Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă*, Iași

În decursul istoriei omenirii, s-au remarcat perioade şi personalități ce au adus prin diversitatea gândirii, culturii şi tradițiilor umanității la o evoluție înfloritoare a artei muzicle întipărită în curente ce s-au dezvoltat de-a lungul timpului. Pluralitatea stilistică, înnoirea limbajului şi arhitectonicii muzicale sunt elemente ce caracterizează secolul XX, perioadă reformatoare şi eminentă în istoria universală a muzicii. Această perioadă suferă modificări substanțiale atât la nivel de limbaj, spre exemplu: modulații exorbitante/mult îndepărtate, metro-ritmică exagerată, disonanțe ce vor produce un dezechilibru tonal – ajugându-se pâna la atolanism, noi sisteme de organizare (modal, cromatic, dodecafonic, serial etc.) cât şi la nivel de forme muzicale prin simetrie, asimetrie, forme combinate sau cele deja consacrate. Secolul XX are, în esență, componente de natură romantică, reorganizate în manieră modernă cu o pregnanță novatoare dator spiritului inedit şi plin de vigoare ce a adus la înscierea acestuia în universalitate.

Coincidență sau nu, 1 aprilie ziua cunoscută sub denumirea de *Ziua Păcălelii* când umorul şi dispoziția pozitivă sunt fregvente, în anul 1873 s-a născut Serghei Vasilievici Rachmaninov, o întruchipare plină de sobrietate datorată mai ales atitudinii din fotografiile sale, a fost pianist şi compozitor de origine rusă, născut în localitatea Oneg, lângă oraşul Semionov din gubernia Novgorod. Muzica făcea parte din viața familiei Rachmaninov, atât tatăl cât şi bunicul său cântând la pian. La vârsta de şase ani, micuțul Serghei începe primele lecții de pian la Sankt Petersburg cu Ana Orantzki, care, uimită de abilitatea elevului, îl propune pentru Conservatorului din oraş. În perioada începerii studiilor la Sankt Petersburg, mama sa, Liuba Rachmaninov va cere ajutorul lui Aleksandr Siloti care a intervenit prompt în ajutorul familiei şi a insistat ca băiatul să fie trimis la Moscova pentru a studia cu Nikolai Zverev, un eminent pedagog şi om de cultură. La Conservatorul Regal din Moscova îl cunoaste pe marele Piotr Ilici Ceaikovski, ce avea să-i devină mentor tânărului compozitor.

Scanned with OKEN Scanner

Acesta a desluşit ceva în adolescentul Rachmaninov ce nici un alt profesor al Conservatorului nu văzuse dându-i acestuia marea onoare de a transcrie celebra sa suită de balet *Frumoasa din Pădurea Adormită* într-o partitură de pian. Apreciat şi iubit de către toţi profesorii săi, drumul lui Rachmaninov către culmile succesului părea să fie unul cât se poate de facil. În paralel cu studiile de pian, Rachmaninov a urmat şi cursurile teoretice ale Conservatorului din Moscova, la clasele profesorilor Serghei Taneev şi Anton Arensky, pe care îl absolvă la 19 ani, urmând a fi medaliat cu aur pentru opera într-un act *Aleko*, după poemul *Ţiganii* de A. Puşkin. Primul său mare succes a avut loc în 1892 cu *Preludiul în do diez minor*, lucrare care îl va aşeza pe Rachmaninov în atenţia publicului şi criticilor. Preludiul avea *să-l urmărească* pe muzician toată viaţa, fiind permanent solicitat de auditoriul sălilor de concert, însă *Concertul pentru pian şi orchestră, nr. 2, în do# minor*, lucrarea ce este dedicată psihiatrului şi *salvatorului meu* Nikolai Dahl, rămâne cea mai cunoscută lucrare a sa.

În timp, paleta componistică devine tot mai prolifică prin lucrări de mare prestigiu atât pentru operă: *Aleko* (1892), *Cavalerul avar* (1903-1904), *Francesca da Rimini* (1904-1905); muzică de cameră: *Sonata pentru violoncel şi pian în sol minor* op. 19 (1901), *Două Piese op. 2 pentru violoncel şi pian* (1892), *Două Piese op. 6 pentru vioară şi pian* (1893), *Trio elegiac nr.1 în sol minor pentru pian, vioară şi violoncel* (1892); muzică vocală: *Şase romanţe op. 4* (1890-1893), *Trei Cântece Ruseşti op. 41*; lucrări orchestrale: *Simfoniile: nr. 1 în re minor, op. 13* (1895), *nr. 2 în mi minor, op. 27* (1906-1907), *nr. 3 în la minor, op. 44* (1935-1936), *Insula morţilor, op. 29, poem simfonic după Böcklin* (1909); cât şi pentru pian: *Concertele pentru pian: nr. 1 în fa diez minor, op. 1* (1890-1891), *nr. 2 în do minor, op. 18* (1900), *nr. 3 în re minor, op. 30* (1909), *nr. 4 în sol minor, op. 40* (1925-1926), *Rapsodie pe o temă de Paganini pentru pian şi orchestră, op. 43* (1934), *Variaţiuni pe o temă de Corelli*, op. 42. (1934), *Variaţiuni pe o temă de Chopin, op. 22* (1903), *Sonata pentru pian nr.1, op. 28* şi *nr. 2 op. 36, Momente muzicale op. 16, Preludii op. 23 şi 32* şi, de asemenea, *Studiile-Tablou op. 33 şi 39.*

Serghei Rachmaninov lasă posterităţii o muzică învăluitoare şi pasionată, de multe ori cu efecte emoţionale profunde asupra audienţei. Poate că nu întâmplător ultimul neoromantic a fost un rus. Trist, mai însingurat ca niciodată (fiind, paradoxal, o celebritate), Serghei Rachmaninov - *omul care nu zâmbeşte niciodată* - se va sfârşi în vila sa din Beverly Hills, California la 28 Martie 1943.

Volumul de *Studii-Tablou op. 39*, scris între anii 1916-1917 şi publicat în 1917, a fost ultima compoziţie substanţială scrisă de Rachmaninov, în timp ce încă în Rusia acelor timpuri reprezenta o abatere semnificativă de la stilul său. Rachmaninov a ascultat cu mult interes pe criticii contemporani ai săi Alexander Skriabin şi Serghei Prokofiev şi a concertat în onoarea colegului său A. Skriabin. Deşi i s-a reproşat apropierea mult prea analitică în interpretarea lui şi lipsa de spirit liber, zburător, pe care compozitorul sus menţionat l-a adus în arta pianului, *Volumul*

Scanned with OKEN Scanner

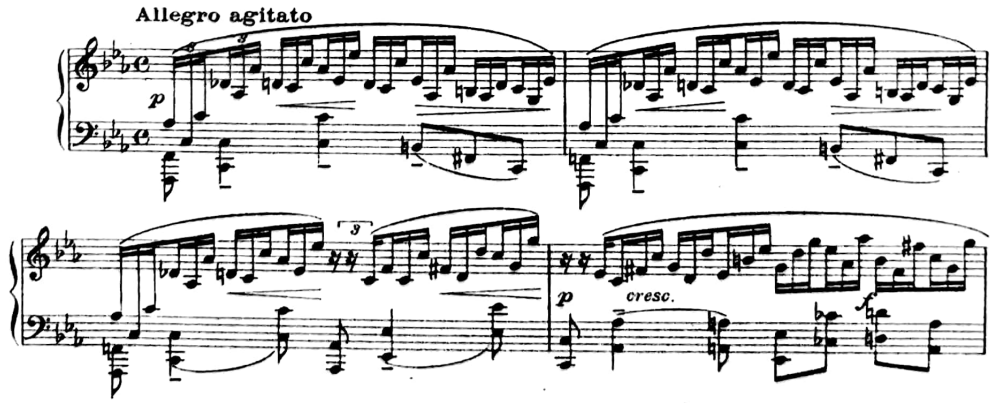
de studii op. 39 este considerat mult mai exigent şi mai complex din punct de vedere tehnic decât *Opusul 33*, şi a fost descris de către criticii muzicali ca *extrem de virtuozistic* în abordarea sa față de scriitura sa pianistică, ce presupune poziții incomode, salturi riscante şi rezistență considerabilă, mulți pianişti plângându-se că asemenea partituri nu pot fi duse la bun sfârşit *fară a face atac cerebral.*

Totuşi Rachmaninov le-a demonstrat că se poate, interpretând el însuşi toate aceste partituri imposibile la un nivel magistral. De asemenea, starea de spirit unic şi caracter plin de pasiune al fiecărui studiu, ridică probleme muzicale ce împiedică interpreții ce nu posedă o tehnică fizică extraordinară să aspire la interpretarea acestora cu succes publicului.

Genul miniatural *Studiu* este o lucrare intrumentală, inițial cu scop didactic, ce contribuie la perfecționarea tehnicii interpretative prin rezolvarea unor probleme de execuție şi poate avea un caracter de virtuozitate. Originile sale sunt foarte vechi, le putem găsi din perioada renascentistă - K. Paumann, O. Holtzach, L. Kleber, H. von Constanz. Dar cei care vor consacra acest tip de lucrare, fiind şi autorii celor mai remarcabile studii sunt: Frédéric Chopin cu cele *24 Studii op 10* şi *op. 25*, Robert Schumann – *Studii Simfonice op. 13* şi Franz Liszt cu cele 3 *Studii de Concert*, 6 *Studii după Paganini*, *12 Studii op. 1* şi *12 Studii de execuție trascedentală* reprezentând o *veritabilă euforie a creației romantice*[331].

Studiul - Tablou op. 39 nr. 1, în do minor este o compoziție pentru pian solo, scrisă în 1917, ce se bazează pe schimbul distributiv al mâinilor, o metro- ritmică sincopată, studiul alternând în măsuri precum 2/4, 3/4, 5/4 şi 3/2. Construit în tonalitatea do minor, lucrarea este o miniatură monopartită, încadrându-se în forma de *lied* având ca fundament arpegii largi, acorduri placate şi terțe de cu valori de şaisprezecimi şi de treizecidoimi desfăşurându-se pe parcursul secțiunilor: **A**, **B**, **A**.

Ex. 1 (ms. 1-4)



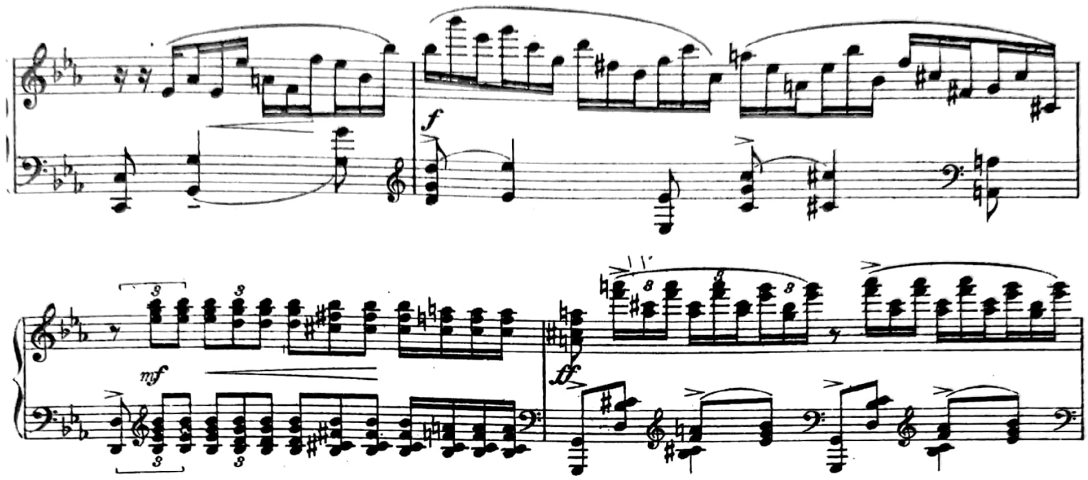
Tempo-ul este *Alegro agitato*, discursul muzical brodându-se de-a lungul său, întrerupt brutal de alte indicații în secțiunea B şi reexpoziția A. Studiul debutează în nuanță de *p* (ex. 1) cu

[331] *** Larousse, *Să înțelegem şi să identificăm genurile muzicale*, Bucureşti, Editura Meridiane, 2000, pp. 194-195.

Scanned with OKEN Scanner

acorduri subliniate de octave la mâna stângă ce completează discursul armonic. Acestea se compun pe o linie plină de contraste *p* - *f* şi indicaţii de *crescendo*, *decrescendo* şi *diminuendo*, creând astfel un caracter nesigur, tumltos, ce trebuie interpretate în surdină pentru a reuşi un mers ascendent şi brusc descendent, care mai apoi va culmina în *ff* (ex. 2).

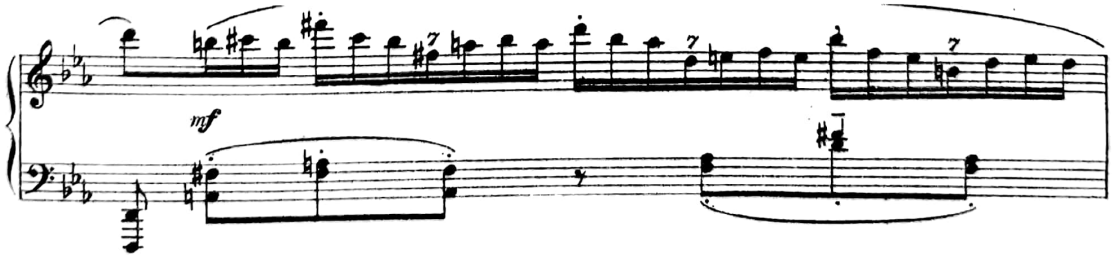
Ex. 2 (ms. 9-12)



În continuare, este prezent un artificiu al măsurii ce face o tranziţie pasageră subtilă de la 4/4 la 2/4, urmând în mod evident reîntoarcerea la măsura iniţială 4/4 (ms. 9-10).

Discursul muzical continuă cu o descreşterea treptată ajungând la nuanţa iniţială, asistând din nou la artificiul compoziţional de schimbare a măsurii (ms. 16). Parcursul melodic survine primei secţiuni servind ulterior ca punte pentru secţiunea B, ce are ca nuanţă *mf* şi o linie melodică ermetizată în optimile de la mâna stângă ce se completează cu o temă complementară cea a primei note din grupul de septolete de la mâna dreapţă. Caracterul acestei secţiuni este calm şi visător ce trebuie executat într-o nuanţă de surdină spre exemplu *p* – *mf* şi cu ajutorul pedalei şi a unui tuşeu cald putem spune uşor deasupra clapei.

Ex. 3 (ms. 25)

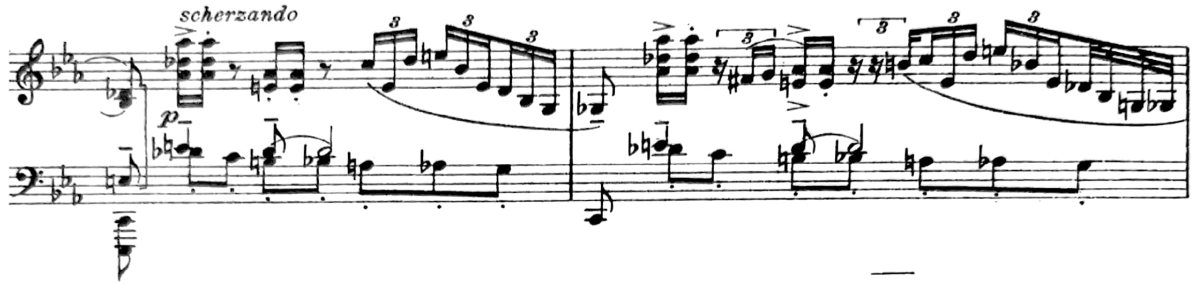


Secţiunea B este brusc întreruptă de tema a II-a a secţiunii în *scherzando*, ce are ca puncte de sprijin prima jumătate a timpului întâi din măsură, ce are în compoziţie un joc de şaisprezecimi sincopate, alternând cu trioleţi, acorduri placate, ce au un grad de dificultate sporit datorită salturilor ce pun într-o lumină pozitivă virtuozitatea interpretului. Aceasta trebuie interpretată forte clar, dar în special o notă de atenţie trebuie acordată asupra notelor accentuate petru a reda

Scanned with OKEN Scanner

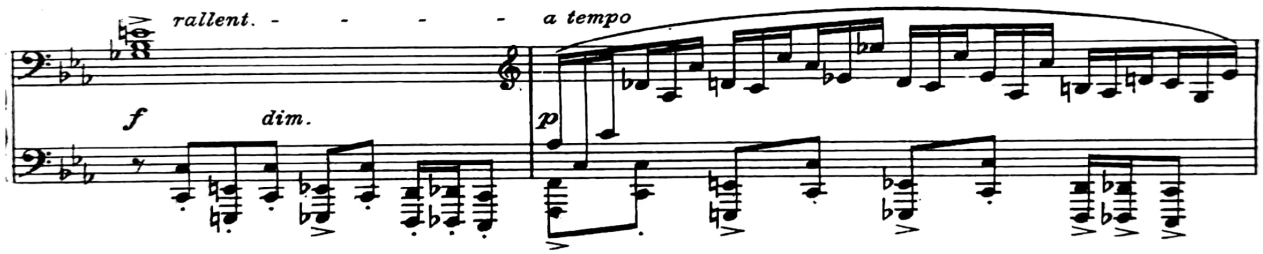
echilibrul ritmic (ex. 4). Şi aici linia melodică se completează într-un dialog distributiv, accentele schimbându-se de pe a doua jumătate a timpului întâi pe prima jumătate a timpului întâi, urmând ca apoi să fie combinate şi de aceea trebuie să avem grijă la pulsația măsurii dat fiind faptul că S. Rachmaninov intercalează din nou schimbările de măsură.

Ex. 4 (ms. 34-35)



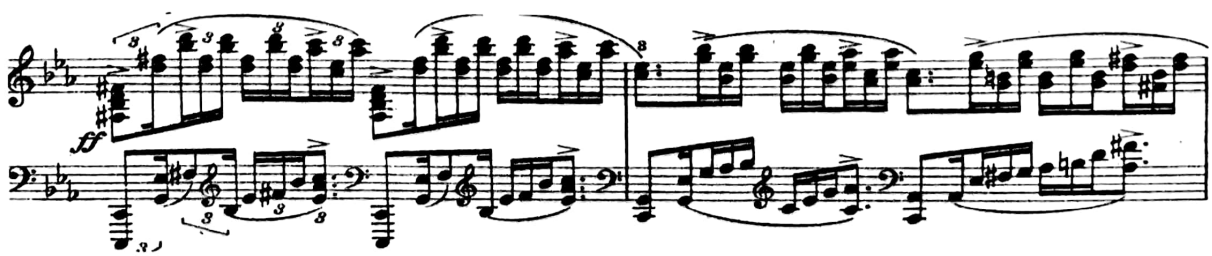
Finalul secțiunii pregăteşte ulterior reexpoziția A-ului într-un *crescendo* brusc în *rallentando* urmând apoi ca reexpoziția să fie reluată variat. Putem realiza aici un efect pentru a surprinde publicul printr-o cezură la măs 46 într-o nuanță de *p* iar apoi reluând efectiv discursul muzical în *a tempo* (ex. 5).

Ex. 5 (ms. 46-47)



Secțiunea A variată, este compusă ca un traseu modulatoriu ce combină măsuri de 4/4, 2/4 sau 3/4 iar din punct de vedere al nuanțelor se remarcă *crescendo*-uri mici treptate de-a lungul a 4 motive muzicale, spre final în acorduri placate subliniate de indicații precum *marcato* şi *ritardando*, ce ajung în final la gradiosul punct culminant (ex. 6) ce are un caracter virtuozistic complex prin prisma salturilor forte mari, riscante de asemenea ce compun un tot unitar maestuos. Acestea trebuie să aibă un tuşeu greu în clapă în *ff* pentru a putea realiza apoi acel *decrescendo* către punte.

Ex. 6 (ms.67-68)



Scanned with OKEN Scanner

Parcursul melodic este din nou punctat de accente ce vin în ajutorul interpretului pentru a avea o coloristică variată a sonorității în plan interpretativ. Discursul muzical se încheie într-un pasaj de octave şi acorduri placate în *accelerando*, pe fondul unui crescendo fructificat cu minuțiozitate ce trebuie ascensionat treptat, chiar început într-un tempo mai rar cresc odată cu nuanța. Acesta se rezelvă pe tonică, pasajul fiind armonizat de cromatisme ce se finalizează într-o cadență simplă (V-I).

În concluzie, *Studiul-Tablou op. 39, nr. 1* este o lucrare ce se bazează pe ritmică variată de strucuri binare şi ternare, frecvența contrastelor dinamico-expresive forte mari. Din punct de vedere tehnic se remarcă arpegii, octave, diviziuni de terțe şi acorduri realizate în parametri metro-ritmici diverşi. Studiul este un impas în abordarea oricărui interpret, ce nu posedă baze bine definite tehnic, dar şi interpretativ ce desăvârşeşte interpretul ca unitate în circuitul marilor interpreți ce aspiră la reacții pozitive din partea publicului.

Principalele teme ale muzicii lui Rachmaninov sunt esența temei vieții lui, nu sunt faptele din viață, ci temele unice ale unei vieți unice . . . sunetul lui, fie în reducție, fie în partitură, nu-i niciodată gol sau neutru. Dimpotrivă, el iese în evidență dintre alte sunete întocmai ca dangătul clopotului din larma străzii [332].

BIBLIOGRAFIE

DENIZEAU, Gérard – *Să înțelegem şi să identificăm genurile muzicale*, traducere de Cristina Popescu, Larousse, Bucureşti, Editura Meridiane, 2000

PASCU, George, Melania BOȚOCAN – *Carte de Istorie a Muzicii*, vol. II, Iaşi, Editura Vasiliana'98, 2003

GUMĂ, Nicolae – *Serghei Rachmaninov*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1966

PITIŞ, Ana, Ioana MINEI – *Tratat de artă pianistică*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1982

*** *Dicționar de termeni muzicali*, Iaşi, Editura Spiru Haret, 2005

PARTITURI

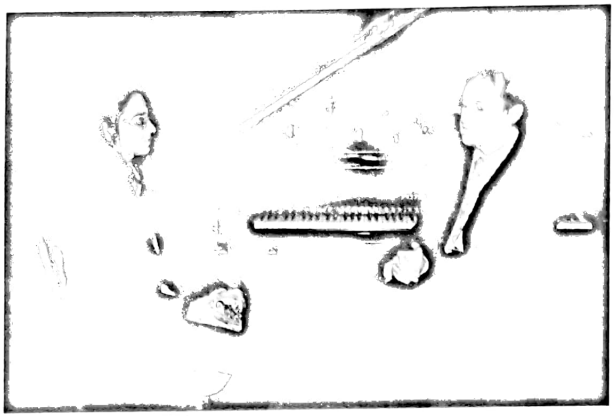
RACHMANINOV, Serghei – *Neuf Etudes-Tableaux pour piano op. 39*, edition Russe de Musique, New York, 1920

[332] Nicolae Gumă, *Serghei Rachmaninov*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

INTERVIU CU PIANISTUI ANDREAS HENKEL

Conservatorul *Heinrich-Schütz*, Dresda, Germania



Elev **Ana-Thea Panainte**, clasa a X-a A
Îndrumător, Prof. **Maria Georgeta Popescu**
Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă*, Iași

În primul rând, ne puteți spune câteva aspecte ale biografiei și ale trecutului Dvs. muzical?

Foarte normal... Aș spune că am început poate pe la 8 ani. Nu a fost foarte devreme. Și aveam un frate mai mare, și așa asta mi-a captat atenția. Păi, apoi am început primele lecții și, după o vreme, am început să cânt aceleași piese ca fratele meu mai mare și poate atunci a fost timpul când părinții mei au înțeles că talentul meu necesita o educație mai intensă. Așa că am mers la școala de muzică, la câteva competiții naționale, poate la fel ca restul... Apoi, când aveam 16 ani, am sărit direct la universitate să am o educație profesionistă. Aici, totul a decurs destul de repede până pe la 21 de ani. Am terminat, am avut examen și mi-am luat diploma. Apoi, surprinzător, imediat – aceasta era vremea schimbărilor politice din 1989 – s-a eliberat un post, așa că am început să predau, tot în Dresda, la această vârstă fragedă de... cred că 21 sau 22... da, 22!

Deci, nu a fost așa de ușor ca, imediat după studii, să mă focusez pe o carieră profesionistă, chiar și ca asta, dar, un lucru este să primești o educație, un altul să-ți faci o carieră. Și... acesta este o poveste lungă, dar ca să o scurtez, am avut o apreciere crescândă pe parcursul anilor... și acceptare. Nu a fost ceva de genul Bum*!, peste noapte, ca și cum ai fi câștigat Competiția Chopin și, peste noapte, devii noua stea pe cerul pianistic.*

First of all, can you tell us some aspects of your biography and your musical background?

Very normal... I've started (music) maybe at eight. I was not very early... about that. And, I had an older brother, and so this took my attraction. Well, then I started the first lessons and, after some time, I started to play the same pieces like my older brother and maybe it was time that my parents understood that my talent required more intense education. So I go to the music school, some national competitions, maybe like everybody... in such way. Then, I was sixteen. I jump into the university to have a professional education. This... everything went quite fast until 21. I finished, I had the exam and I got my diploma. Then, surprisingly, immediately – this was the time of the political change in 1989 – there was a position, so I started to teach, also in Dresden, at this very young age of... I think 21 or 22... yes, 22!

So, it was not so easy, after studying, to focus on a professional career, even if like this, but, one thing is to get your education, the other thing to make a career. And... this is all together a long story, but, to make it short, I had a growing appreciation over the years... and acceptance. It was not like 'Boom!', over night, like maybe if you win the Chopin Competition and over night you're the rising star on the pianistic sky.

Scanned with OKEN Scanner

Deci, nu am reuşit într-o competiţie importantă. Acum, dacă privesc înapoi, poate este pentru că am pierdut ceva în ultimul nivel al perfecţiunii, care este necesar, dar, în acele emoţii, este mereu foarte obositor şi, în final, este foarte diferit de un concert, în care nu este aşa de important să fii perfect până la ultima notă, ci este mai important să câştigi atenţia publicului şi să exprimi, să pui muzica în centrul atenţiei. Poate acestea sunt nişte aspecte ale dezvoltării mele...

De când are loc colaborarea dintre Dvs. şi Filarmonica de Stat Iaşi şi Colegiul Naţional de Artă* Octav Băncilă, *Iaşi? Cum a început?

Este dificil pentru mine să spun exact, după atâţia ani, dar lumea îmi spune acum că are loc cam de opt ani, iar colaborarea cu Orchestra Filarmonicii, sau să spunem Societatea, *de mai mult timp. Cred că prima dată când am fost aici a fost în 2004. A fost un recital pentru vioară şi pian... Şi, apoi, în anii următori, au început Cursurile de Măiestrie. Deci, împreună cu... Cred că în doi ani au fost recitaluri, iar începând cu 2008, în fiecare an, reprezentaţii orchestrale.*

Din experienţa de la aceste Cursuri de Măiestrie, care este opinia Dvs. despre Catedra de Pian a şcolii noastre, despre profesori?

Despre profesori? Fiecare profesor pe care l-am întâlnit este – cum să spun? – foarte concentrat să scoată ce-i mai bun din elevi. Cu siguranţă pot spune asta! Şi simt cumva că fiecare profesor pune foarte mult din el în elevi ca să-i facă să crească rapid şi să ajungă la un nivel mai înalt, un nivel mai bun al interpretării, să progreseze... Este foarte mult efort şi foarte multă muncă, nu numai pentru elev, dar, bine-nţeles, la fel şi pentru profesor. Şi văd acest lucru de-a lungul anilor, din progresul elevilor cu care mă întâlnesc.

Aţi observat vreo diferenţă, referitoare la evoluţie, între generaţiile şcolii noastre, între elevii noştri?

Te referi pe parcursul anilor?! Păi, nu sunt sigur... Mă gândeam astăzi asupra faptului că poate nu în fiecare an întâlneşti acelaşi nivel, acelaşi nivel înalt.

So, I didn't succeed in a major competition. Looking back maybe, it's because I missed something in the very last level of perfection, what is required, and, in that heart race, it's always very tiring and, in the end, it's very different from a concert, in which is not that important that you are perfect until the last note, but it is more important if you win the attention of the audience and you express, you put the music in the middle point of attraction. Maybe these are some aspects of my development...

Since when is your collaboration with the Iasi Philharmonic and the National College of Arts going on? How did it start?

It's difficult for me (to say), after so many years, but people tell me now it's going on for eight years and the collaboration with the Philharmonic Orchestra, or let's say the Society, even longer. I think the first time I was here was in 2004. This was a recital for violin and piano... And, then, in the next years, the master classes started. So, together with... I think in two years there were piano recitals and since 2008, in every year, orchestral performance.

From your experience with the master classes, what is your opinion about our school's Piano Department, our teachers?

About the teachers? Every teacher whom I met is – how to say? – very much focused to make the best from the students. Surely this I can say! And I fell somehow that every teacher puts a lot of his own into the students to make them grow faster and to come to a higher level, a better level of playing, to make progress... It's a lot of effort and work, not only for the student, but, of course, also for the teacher. And I see this, also, from the years, from the progress of the students whom I met over the years.

Have you noticed a difference, concerning the evolvement, between the generations in our school, our piano students?

You mean over the eight years?! Well, I'm not sure... I was reflecting today about the fact that maybe not in every year you have the same level, very high level.

Scanned with OKEN Scanner

Deci pentru mine arată puțin ca un decurs în valuri. Sunt câțiva ani când câțiva interpreți foarte buni se întâlnesc și apoi, sunt alți ani – cel puțin cum văd eu prin cine întâlnesc la Cursurile de Măiestrie. Spre exemplu, anul acesta nu am văzut pe nimeni să vină din clasa a zecea... Deci, unde este clasa a zecea?!

În opinia Dvs., este o mare diferență între lucrul cu studenții la universitate și cel cu elevii mai tineri?

Este mai mult vorba de vârstă. Cu cât ei sunt mai mari, cu atât poți fi mai profesionist. Eu consider lucrul cu cei mai tineri, de obicei, ca lucru pedagogic, *pentru că trebuie să-i înveți lucruri elementare. Și cu cât ei progresează, cu atât te poți concentra mai mult pe partea artistică, pe interpretare, și nu așa de mult pe lucrurile de bază, ca la început. Dar acest lucru depinde de fiecare interpret în parte și de nivelul la care se află. Și, bine-nțeles, îmi place foarte mult atunci când studenții mai mici vin și pun și lucruri artistice și nu cântă numai corect, dar mai și înțeleg ideea muzicii și mesajul.*

Ce credeți că îl face pe un pianist mai valoros: personalitatea sa, sau o tehnică bună?

Bine-nțeles... păi, marii pianiști trebuie să fie în primul rând foarte buni tehnicieni. Ei nu ar trebui să fie limitați de problemele tehnice în expresivitatea și dorința lor de interpretare. În al doilea rând, bine-nțeles... Ei trebuie să aducă mesaje puternice, să atragă atenția publicului și – poate acest lucru este preferatul meu – eu pot fi foarte atras atunci când găsesc pe cineva care înțelege că muzica este în centrul atenției, și nu așa de mult artistul însuși. Deci este ceva asemănător ca atunci când putem uita cine cântă și vedem doar cum muzica este cumva în mijloc și ne prinde. Și în final, cel mai important lucru nu este spectacolul pe care-l face interpretul și cât de grozav este el, ci cât de bună este muzica.

Credeți că elevii noștii poate vor merge în viitor la Conservatorul din Dresda?

Nu... Și sunt motive practice. Noi nu suntem un institut educațional de un nivel înalt.

So it looks for me a little bit as going like in waves. There are some years where some very good players meet and then, other years - at least what I can see, and whom I meet in the master classes. Like for instance, this year, I missed seeing somebody coming from the 10th grade... So, where's the 10th grade?!

In your opinion, is there a big difference between teaching to university students and teaching to younger students?

It's more a question of age. As older they become, as more professional you can go. I consider working with the younger, usually, as more 'pedagogical' work, because you have to teach the elementary things. And as more the progress goes on, as more you can focus on the artistic things, the interpretation, and it's not so much about the basic things anymore. But it depends on every player and at what level they are. And, of course, I like it very much when the young players come and put in artistic things and they don't just play everything right, but they understand the idea of the music and the message.

What do you think makes a piano player better: their personality, or a good technique?

Of course... well, the great pianists first have to be great technicians. They should not be limited by technical problems in their expression and their desire of interpretation. The second, of course... They have to bring strong messages, to catch the attraction of the audience and – maybe this is my personal favorite – I can be very attracted if I find somebody who understands that the music is in the middle point of attraction, and not so much the artist himself. So it's something like when you can forget who is playing and just see that the music is somehow in the middle point and catches us. And in the end it's not about the show of the performer and how great the performer is, but how great the music is.

Do you think our piano students maybe will attend the Dresden Conservatory in the future?

No... And there are practical reasons. We are not a high level educational institute.

Scanned with OKEN Scanner

În Germania, termenul de conservator *se înțelege altfel. De obicei, în multe țări, ca de exemplu Rusia, prin termenul de* conservator *se înțelege un nivel înalt de educație, ca* universitatea. *Acesta nu este și cazul în Germania. Nivelul cel mai înalt, să spunem nivelul universitar, este echivalent cu termenul german* Hochschule, *iar dacă îl traducem pe acesta în englezul* high school (egal liceu), *este din nou aceeași neînțelegere. Crezi că este* liceu, *dar* Hochschule, *în limba germană, este* universitate. *Deci, acest lucru înseamnă de asemenea... Eu predau copiilor, iar când ei ating un anumit nivel, atunci ei trebuie să ia decizia dacă vor merge la* Hochschule, *la un nivel universitar.*

În finalul interviului, ne puteți da câteva detalii despre programul Dvs. pentru anul acesta (2012), cu recitalurile și concertele?

O, da, asta sună foarte drăguț! Mâine merg la Târgu Mureș. Trebuie să cânt Concertul în Fa de Gershwin cam în trei zile... Deci, în luna următoare, am în principal concerte și recitaluri în diferite orașe din Germania. O călătorie chiar specială va fi luna viitoare în Arabia Saudită. Am mai fost deja acolo. Este un loc neobișnuit, dar văd în aceste țări o comunitate interesantă, poate chiar mică, care are însă un interes în creștere pentru cultura Europei și muzica sa tradițională. Deci, poate acestea sunt câteva subiecte...

Vă mulțumesc foarte mult!

In Germany, there is a different understanding of the name 'Conservatory'. Usually, in many countries, like Russia, you have an understanding that the Conservatory is high level education, like 'university'. This is not the case in Germany. The highest level, you could say the university level, the German word is 'Hochschule' and if you translate this into English, 'high school', it's again the similar misunderstanding. You think it's 'high school', but 'Hochschule', in German, is 'university'. So, that means also... I am teaching kids and, when they reach a certain level, then they have to make the decision if they go to the 'Hochschule', in the university level.

In the end of our interview, could you give us a sneak-peek of your programme for this year (2012), with your concerts and recitals?

Oh, yes, that sounds nice! Tomorrow I go to Targu Mures. I have to play the Gershwin Concerto in F in about three days... So, in the next month, I have mainly concerts and recitals to do in Germany, in different cities. One quite special trip is coming to South Arabia next month. I have already been there. It is an unusual place, but I see in these both countries an interesting, maybe a smaller community, and its growing interest in the European culture and its traditional music. So, those are maybe some topics...

Thank you very much!

Scanned with OKEN Scanner

SUNET ŞI CUVÂNT ÎN CREAȚIA LUI FRANZ LISZT

Elev **Cătălin Pilea**, clasa a XI-a
Îndrumător, Prof. **Ioana Frățilă Nichifor**
Liceul de Muzică şi Arte Plastice *Constantin Brăiloiu*, Târgu Jiu

Esențialul în arta muzicii este să vibrezi şi
să-i faci pe alții să vibreze;
restul e literatură...
George Enescu

Totul este posibil! Se ştie că *în dragoste şi-n război orice este permis*. Despre muzică s-ar putea spune acelaşi lucru, fiind cea mai liberă dintre arte. Unul dintre compozitorii care au creat neîngrădit, într-un autentic spirit romantic, este Franz Liszt.

Născut la 22 octombrie 1811, a fost singurul fiu al funcționarului Ádám Liszt şi al soției acestuia, Maria Anna. Tatăl său lucra în serviciul familiei Esterhazy, ca odinioară Joseph Haydn. Debutează în public la vârsta de 9 ani, într-un concert dat de Poszony. De-a lungul întregii sale vieți, Franz Liszt a fost foarte apreciat de public. Compozitorul a acordat o mare importanță lucrărilor destinate pianului (parafraze, fantezii, studii, capricii, concerte), precum şi altor genuri, de la muzică pentru voce şi pian la muzică pentru ansambluri corale, cantată, oratoriu şi simfonie. Însă dintre toate genurile muzicale, poemul simfonic rămâne pentru Liszt inovația romantică pură, personală, desăvârşită.

Poemul simfonic este o compoziție muzicală pentru orchestră, strâns legată de ideea esteticii romantice care evoca posibilitatea de a trata un subiect prin mijloace proprii diferitelor arte. Simbioza romantică între muzică şi literatură a impus programatismul – redarea prin sunete a unor imagini concrete, sugerate fie de un titlu, fie de o idee, fie de un text. Poemul simfonic se distinge ca fiind genul care încununează muzica programatică. Pentru că Liszt trece dincolo de încătuşările slovei, redând, în spiritul unui autentic programatism poetic descriptiv, intensitatea sentimentului trezit de prezența unei imagini.

Creațiile lisztiene au fost, rând pe rând, admirate sau criticate, primite ca o atitudine estetică, sau considerate rezultatul unui manierism supus criticii. În programele sale de concert, Liszt înscria lucrări simfonice programatice, pe care le propunea astfel atenției publicului. Atitudinea sa este cu

Scanned with OKEN Scanner

atât mai semnificativă, cu cât raza de acțiune a recitalurilor acoperea o mare parte a melomanilor. Pentru a aduce cele 13 poeme simfonice la perfecțiunea dorită, după primele audiții Liszt le supunea anumitor revizuiri, lucrând timp îndelungat pentru finisare. În ființa acestor lucrări, muzica şi literatura, prin forța sincretică, ating absolutul.

Prima lucrare importantă a genului este *Tasso*, un *omagiu muzical ce proclamă triumful luptei poetului cu destinul*. Citându-l pe profesorul Grigore Constantinescu, *problematica asemănătoare poemului Tasso se întâlneşte şi în alte poeme*, aşa cum sunt *Prometheus* si *Orpheus*. În *Hungaria*, regăsim un mare număr de motive şi elemente tematice (aşa cum apar şi în scrierile autorilor de cărți), unele fiind chiar de proveniență populară, amintind de muzica lăutarilor. Acest poem nu se limitează la enunțarea unui program, ci urmăreşte redarea unei substanțe ideatice, trezită în conştiința artistică a compozitorului de sentimentul patriotic.

Tematica filozofică a inspirat cele mai valoroase şi cunoscute poeme simfonice lisztiene – *Preludiile* şi *Idealurile*. Din această categorie mai fac parte *Hamlet* – o tulburătoare transpunere sonoră a esenței întrebărilor eroului shakespearian, şi *Din leagăn şi până în mormânt* – vie şi înțeleaptă analogie cu biografia şi amintirile compozitorului aflat la sfârşitul vieții. *Neîndoios, partitura care se bucură de o constantă celebritate, din şirul poemelor simfonice lisztiene, este cea a Preludiilor, caz rarisim de sinteză a măiestriei componistice cu caracterul de largă accesibilitate a muzicii*, consideră Grigore Constantinescu. Şi nu este o opinie singulară.

Să nu încercăm a explica de ce poemele simfonice reprezintă omagii aduse eroismului omului, forței sale de a lupta şi de a trăi cu intensitate sentimentul iubirii. Pentru că *poemul*, susținut de puterea cuvântului şi de aura sunetului, va rămâne prin excelență şi pentru totdeauna legat de aceste delicate şi virtuoase sentimente omeneşti.

BIBLIOGRAFIE

BĂLAN, George – *Mică filozofie a muzicii*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1975

CONSTANTINESCU, Grigore – *Romantismul în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, Bucureşti, Litografia Conservatorului de Muzică, 1979

BIBLIOTECA JUDETEANA „GH.ASACHI" IASI

Scanned with OKEN Scanner

Tipar digital realizat la:

Editura si tipografia PIM

Şoseaua Ştefan cel Mare şi Sfânt nr. 4, Iaşi – 700497

Tel.:0730.086.676; Fax: 0332.440.715

E-mail: editura@pimcopy.ro

www.pimcopy.ro

Scanned with OKEN Scanner

Rămâne un model de teoretician care a iscodit cu pasiune, cu migală şi tenacitate fenomenul muzical în toată complexitatea sa, realizând studii, meditaţii, comunicări ştiinţifice, volume dar şi inegalabile emisiuni radiofonice, din care răzbate fiorul creator, spiritul criritic, ascuţimea observaţiilor, plasticitatea exprimării. Interesul pentru ştiinţa muzicală era dinamizat de pasiunea artistului şi de fervoarea muzicianului patriot, dornic să vadă cultura noastră muzicală cunoscută pe plan european.

Prof. univ. dr. ***Melania Boţocan***

Scanned with OKEN Scanner

Profesorul George Pascu a fost şansa culturii muzicale a Iaşului postbelic de a avea o înflorire de altitudine interbelică. Muzicianul total – instrumentist, dirijor, muzicolog, universitar, educator media –, în dialog susţinut cu toate disciplinele umaniste, a reuşit să formeze o conştiinţă muzicală colectivă, o filozofie a integrării muzicii în marea cultură, în existenţa spirituală a oamenilor. Capacitatea intelectuală, personalitatea vitalistă, libertatea gândirii şi creativitatea ideatică l-au propulsat pe George Pascu spre asumarea educaţiei pentru muzică la nivel social. Publicul sălii de concert sau al ciclurilor de educaţie muzicală, studenţii conservatorului, profesorii de muzică, muzicologii din generaţiile mai tinere au format treptat, timp de mai bine de 50 de ani, o societate altfel – un spirit pentru muzică ce a trecut mult prea repede în palierul evocărilor nostalgice. Vom fi vreodată în stare, toţi cei care am rămas, să dominăm vremurile, să recuperăm bucuria înţelegerii muzicii şi să reaprindem focul George Pascu!

Prof. univ. dr. **Laura Vasiliu**
Universitatea de Arte George Enescu Iaşi

Revista pe care aţi înfiinţat-o prin anii '60 – Lucrări de muzicologie – a fost sămânţa care a rodit, în dulcele târg al Ieşilor, trei reviste muzicale: **Artes** *– la Universitatea de Arte George Enescu,* **Acta Musicae Byzantine** *devenită mai apoi Byzantion Romanicon, revista Centrului ieşean de Studii bizantine şi* **Studii de Muzicologie**, *cea din urmă sub oblăduirea Colegiului Naţional de Artă Octav Băncilă şi patronajul Inspectoratului Şcolar al judeţului Iaşi. [...]*

Fiţi mândru, iubite maestre, de ceea ce aţi sădit, iar de acolo de unde sunteţi, binecuvântaţi-i pe cei care, aplecaţi asupra muzicii, vă duc mai departe gândurile şi idealurile, spre binele celor care iubesc muzica şi pe slujitorii ei.

Prof. univ. dr. **Nicolae Gâscă**
Universitatea de Arte George Enescu Iaşi

ISBN GENERAL: 978-973-716-524-4

Scanned with OKEN Scanner